Štúdie: L. I. Timofejev, Obsah pojmu umelecká metóda. J. Béder, Nástup generácie Mladé Slovensko. J. Števček, Poetika Švantnerových noviel.

Rozhľady: V. Turčány, Problémy s poetikou. M. Bakoš, Od diletantizmu k vede?

ARCHÍV KRITIKA GLOSY

1 číslo • ročník VII • 1960

Slovenská literatúra

časopis Slovenskej akadémie vied

OBSAH

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE
ROČNÍK VII, 1960 — ČÍSLO 1

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Redakcia: Bratislava, Klemensova 27

Vychádza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Rukopis zadaný v októbri 1959, vytlačené v januári 1960
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2 — X — 51160
Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky prijíma každý poštový úrad a doručovateľ

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ROČNÍK VII 1960 ČÍSLO 1

L. I. TIMOFEJEV

OBSAH POJMU UMELECKÁ METÓDA

(Napísané pre Slovenskú literatúru)

I

METÓDA

„Od určitého času stalo sa u nás zvykom hovoriť o ľudovosti, žiadať ľudovosť, ponosovať sa, že v literárnych dielach niet ľudovosti — ale nikto zatiaľ neurčil, čo rozumie pod slovom ľudovosť."[1] Tieto Puškinove slová prichádzajú nám nevdojak na myseľ v súvislosti s problémom metódy: od určitého času stalo sa u nás zvykom hovoriť o metóde, ... ale nikto sa nepokúsil presnejšie určiť, čo myslí pod termínom *metóda.*

„Pod pojmom *metóda*" — hovorí napr. V. R. Ščerbina — „rozumieme základné princípy umeleckého poznania, zovšeobecnenia a zobrazenia skutočnosti vo svetle určitého svetonázoru. Metóda je všeobecný základ, prístup k životnému materiálu, spôsob tvorby."[2] Ale čo znamená „spôsob tvorby" pri bezprostrednom rozbore konkrétneho diela? Odpoveď na túto otázku sa obyčajne iba predpokladá, inými slovami — nedáva.

L. Tamašin preskúmal niekoľko definícií pojmu metódy v prácach z poslednej doby a správne poznamenal, že „umelecká metóda sa teraz obyčajne definuje ako spôsob prístupu k zobrazovaným javom, princíp ich rekonštrukcie v umeleckých dielach. Existujúce vedecké definície metódy, ktoré sa nachádzajú v posledných estetických prácach a v prácach o problémoch umenia, sú modifikáciou tohto chápania. Podobné definície sú veľmi hmlisté predovšetkým pre nejasnosť takých pojmov, ako je „spôsob", „princíp" atď., ktoré sa môžu interpretovať v najrozličnejších významoch."[3]

Vášnivo debatujeme o realizme, romantizme, socialistickom realizme, ale pretože sme sa nedohodli na presnom a detailnom chápaní umeleckej metódy, dávame v mnohých prípadoch tomuto pojmu veľmi odlišný obsah. Toto sa, prirodzene, veľmi nepriaznivo prejavuje i v celej sústave konkrétneho umeleckého a vedeckého rozboru diel, ktoré zaraďujeme k určitej metóde. Je to tak preto,

---

[1] A. S. Puškin, *Zobrané diela* (v jednom zväzku), Gos. izd. chud. lit. Moskva 1949, 1291.

[2] V. P. Ščerbina, *Otázky rozvoja socialistického realizmu v sov. literatúre,* Izd. AN SSSR, Moskva 1958, 13.

[3] Sborník *Otázky umenia,* Iskutstvo Moskva 1958. L. Tamašin, *O pojme realistickej umeleckej metódy,* 310—311.

že v chápaní pojmu metóda nejdeme ďalej, iba v určitých obmenách poukazujeme v procese umeleckého vývinu na opakovateľnosť akýchsi jeho veľmi všeobecných a stálych vlastností. Je zrejme pochopiteľné, že táto opakovateľnosť má sama osebe dôležitú úlohu.

Svojho času Lenin zdôrazňoval význam „všeobecného vedeckého kritéria opakovateľnosti". Písal, že „... rozbor materiálnych spoločenských vzťahov umožnil hneď vystihnúť ich opakovateľnosť a pravidelnosť, umožnil zovšeobecniť poriadky rozličných krajín do jedného základného pojmu *spoločenskej formácie.* Iba takéto zovšeobecnenie potom umožnilo prejsť od opisu (a hodnotenia podľa ideálu) spoločenských javov k prísne vedeckému rozboru týchto javov, ktorý zdôrazňuje napríklad to, čím sa jedna kapitalistická krajina líši od druhej a skúma to, čo majú spoločné."[4]

Je zrejmé, že práve toto kritérium opakovateľnosti, aplikované na rozličné kategórie spoločenských javov, i na javy umelecké, dovoľuje vystihnúť ich všeobecné zvláštnosti podľa meradla skúmaných javov. Túto opakovateľnosť pozorujeme predovšetkým vtedy, keď porovnávame niekoľko diel určitého umelca. V jeho dielach vidíme i zhodné ideové pozície a zhodné hodnotenie základných životných javov, i príbuzné charaktery a udalosti, ktoré zobrazuje (je to však podmienené osobitosťou jeho individuálnych životných skúseností), i stále základné zvláštnosti jeho umeleckého jazyka. Táto opakovateľnosť je často natoľko zrejmá, že ľahko môžeme určiť, ktorému autorovi patrí umelecké dielo, hoci by na ňom nebol jeho podpis.

Táto opakovateľnosť spočíva v tom, čo nazývame umelcovým štýlom, t. j. v hlavných ideovoumeleckých zvláštnostiach, charakterizujúcich jeho tvorbu (v ideových pozíciách, v okruhu charakterov a sujetov, vo svojráznosti jazyka). Umelcov štýl je nerozlučne spätý predovšetkým s jeho individualitou, s jeho talentom, životnými skúsenosťami, kultúrnym obzorom a zvláštnosťami reči.

Ale pojem štýlu nezahrnuje všetky stránky umenia. Ľahko môžeme zbadať všeobecné opakujúce sa črty v tvorbe viacerých umelcov. Opakovateľnosť presahuje ich individuálne zvláštnosti. V takomto prípade hovoríme o umeleckom smere. Ale ani pojem smeru nevystihuje ešte všetku mnohotvárnosť opakovateľnosti umeleckých javov. Opakovateľnosť sa prejavuje i vtedy, keď prekračujeme medze štýlu a smeru. Gončarov a Turgenev sa líšia svojím individuálnym štýlom, nepatria k jednému literárnemu smeru. Súčasne však v tvorbe týchto spisovateľov badáme, že sa zhodujú a opakujú určité ich tvorivé zvláštnosti, prejavujúce sa v samotnom prístupe umelcov ku skutočnosti, v spôsobe zovšeobecňovania zákonitostí životného procesu, v stavbe obrazov.

Opakovateľnosť najvšeobecnejších umeleckých zvláštností, ktoré zbližujú tvorbu umelcov najrozličnejších historických období a rôznych krajín, tvorí základ pojmu umeleckej metódy. Umelecká metóda je pojem, ktorý sa už obyčajne nespája s konkrétnohistorickými zvláštnosťami tvorby. V tomto zmysle sa hovorí napr. o realizme ako o metóde, charakterizujúcej Shakespeara a Puškina, Tolstého a Flauberta, Čechova a súčasných spisovateľov atď. Rovnako široký obsah sa dáva i pojmu romantizmu ako umeleckej metóde, s ktorou je spojený i Žukovskij, i Hugo, i Lermontov, i mladý Gorkij, i súčasní spisovatelia (A. Grin, Paustovskij a i.). Je isté, že také široké chápanie metódy, aké panuje v našej kritike, siaha, ak sa presne vyjadríme, za medze historického prístupu k ume-

---

[4] V. I. Lenin, *Spisy I,* SVPL, Bratislava 1953, 123.

leckej tvorbe. Je nám jasné, že obrazný odraz života sa prejavuje predovšetkým v konkrétnom umeleckom diele. Toto dielo je všetkými svojimi stránkami bezprostredne späté s reálnym historickým prostredím, ktoré ho vytvorilo — keď už aj nie podľa všetkého svojho materiálu (ako napr. historický román), tak aspoň v každom prípade podľa vzťahu k tomuto materiálu. Je nám tiež jasné, že viaceré diela jedného umelca historicky podmieňujú zasa jeho životné skúsenosti, jeho historické prostredie, triedny boj jeho doby atď. Napokon chápeme i to, že umelci, blízki si navzájom sociálnym postavením, svetonázorom, účasťou v spoločenskom zápase, tvoria vnútorne jednotný a historicky podmienený umelecký smer, ktorý často vystupuje ako sformovaná škola alebo skupina, ktorá vydáva manifesty, deklarácie atď. Všetky tieto pojmy — dielo, štýl, smer — sú presne historicky podmienené.

Všímajúc si však pojem umeleckej metódy, nemáme možnosť nájsť historické odôvodnenie napr. jednotnosti realistických zvláštností tvorby Dickensa a Leva Tolstého. Oboch spisovateľov nezbližujeme podľa objektívnohistorických príznakov, ale vychádzame iba z ich zhodného subjektívneho vzťahu ku skutočnosti, z toho, že sa navzájom podobajú metódou výberu, hodnotenia a zobrazenia životných javov (každý v medziach svojej doby).[5] Z takéhoto postupu vyplýva, že pojem umeleckej metódy nadobúda rozmanitý obsah. Môžeme hovoriť napríklad o jednotnej umeleckej metóde Charlesa Dickensa a Leva Tolstého, pretože obaja sú realisti. Tak isto môžeme hovoriť o jednotnej metóde M. Gorkého a Fadejeva, pretože obaja sú predstaviteľmi socialistického realizmu. Je však zrejmé, že vzťahy: Dickens—Tolstoj a Gorkij—Fadejev stoja na rozličných základoch. Spoločnú metódu Gorkého a Fadejeva určujeme z prísne historického stanoviska. Je nám zrejmé, že majú jednotné ideové stanoviská, spája ich myšlienka socializmu (hoci sa prejavuje v rôznych štádiách boja za upevnenie socialistického zriadenia). Ďalej vidíme principiálne blízke charaktery, či už tie, ktoré schvaľujú, alebo tie, ktoré odmietajú. Sústreďujú sa na charaktery bojovníkov za novú spoločnosť (Pavel Vlasov, Levinson, Oleg Koševoj) a na charaktery im protikladné (Klim Samgin, Mečik, Stachovič). Principiálne rovnorodý je napokon i okruh životných protirečení a konfliktov, ktorý spočíva v základe kompozície a sujetových situácií ich diel a ktoré im nadiktovalo samotné obdobie boja za socializmus (ostré formy revolučného robotníckeho hnutia, udalosti občianskej a Veľkej vlasteneckej vojny).

Pojem metódy sa odhaľuje ako reálna konkrétnohistorická kategória, ktorú určujú spoločné základné umelecké zvláštnosti tvorby spisovateľov (sujety, charaktery, ideová orientácia, žánrová svojráznosť), pôsobiacich relatívne súčasne a zaujímajúcich relatívne rovnaké spoločenské pozície. Treba poznamenať, že pojem metódy a štýlu je v podobnom vzájomnom pomere ako pojem rodu a druhu. Neopakovateľná individuálnosť spisovateľa, jeho štýlu sa prejavuje v konkrétnom okruhu ideových problémov, ktoré umelec nastoľuje, a ktoré vyplývajú z jeho osobného svetonázoru, v reálnom životnom obsahu charakterov a sujetových situácií, ktoré mu diktujú predovšetkým jeho životné skúsenosti, a najmä vo svojráznosti jazyka.

---

[5] Treba poznamenať, že umelci, blízki si metódou, nie vždy pociťujú svoju príbuznosť. Tak napr. Lev Tolstoj hovoril v článku *O Shakespearovi a o dráme*, že „Shakespearove diela nezodpovedajú požiadavkám umenia“ a že „čím skôr sa ľudia oslobodia od falošného zvelebovania Shakespeara, tým bude lepšie“ (Lev Tolstoj, *Zobrané spisy*, zv. 35, 258—72).

V literatúre sa to prejavuje najmä na príklade spisovateľovho jazyka. V jazyku silne pociťujeme individuálnu svojráznosť spisovateľovej tvorby. Avšak iba veľmi všeobecne môžeme hovoriť, že sa v jazyku prejavujú zvláštnosti umeleckej metódy ako celku. U Gorkého i u Erenburga, u Majakovského i u Isakovského, ako u predstaviteľov socialistického realizmu, môžeme ľahko zbadať spoločné ideové tendencie, blízke charaktery epických a lyrických hrdinov, principiálne rovnorodé sujetové situácie atď. Ale v oblasti jazyka vidíme predovšetkým veľký individuálny rozdiel, a zhodné črty môžeme postihnúť iba v najvšeobecnejšom pláne. V tejto súvislosti môžeme hovoriť o demokratickosti jazyka, o blízkej slovnej zásobe, v najlepšom prípade o jednotnom princípe sociálneho motivovania jazykových charakteristík postáv, a o ničom inom. V jazyku sa najzrejmejšie prejavuje predovšetkým spisovateľov štýl, jeho individuálne vlastnosti, kým metóda určuje iba všeobecný smer jeho tvorby.

Z tohto hľadiska spôsobuje určité rozpaky pokus akademika V. Vinogradova spájať otázky realizmu s otázkou tvorenia sa ruského spisovného jazyka v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 19. stor.[6] Problém realizmu ako umeleckej kategórie je omnoho širší a nijako sa nedá redukovať na 19. stor. Na druhej strane sa v medziach ruského spisovného jazyka v 19. stor. voľne rozvíjal nielen realizmus, ale i romantizmus. Preto priamočiare korelovanie vývinu realizmu a vývinu jazyka je sotva plodné.

S pojmom metódy nemožno bezprostredne spájať ani predstavu o umeleckej hodnote diela. Je pochopiteľné, že v porovnaní s predchádzajúcimi alebo nasledujúcimi metódami môžeme vcelku stavať otázku hodnoty určitej umeleckej metódy na základe historickej situácie, stupňa estetických cieľov a z nich vyplývajúceho obzoru, čiže v krátkosti na základe všetkého, čo určuje umelcov výber životných javov, podchytenie ich životných súvislostí, ich hodnotenie. V tomto zmysle sme oprávnení hovoriť napr. o socialistickom realizme ako o kroku vpred vo vývine svetového umenia, ak vychádzame z toho, že socialistický realizmus sa formoval v podmienkach boja za vytvorenie socialistickej spoločnosti. Tento boj určoval stupeň jeho estetických cieľov. Ale v medziach jednej metódy môže byť hodnota umeleckých diel rozmanitá. Dokonalá metóda nezaručuje dokonalosť umelcov, a príslušnosť k socialistickému realizmu nezaručuje „bezchybnosť", automatickú prevahu daného diela napr. nad hociktorým dielom kritického realizmu. Túto prevahu spoznávame iba na pozadí stálych, rovnakých podmienok, čiže na pozadí relatívne rovnakého talentu, kultúry a majstrovstva. Rozhodné slovo tu má predovšetkým umelcova individualita.

Keď hovoríme o metóde, hovoríme vlastne o stratégii procesu umeleckého vývinu. Keď však hovoríme o štýle, hovoríme o jeho taktike. Ale ak v oboch prípadoch porovnávame tvorbu Gorkého a Fadejeva, neprekračujeme hranice konkrétnej historickej situácie, ktorá objektívne podmieňuje u obidvoch spisovateľov charakter umeleckého odrazu.

Celkom iný je pomer Dickens—Tolstoj, o ktorom sme už hovorili. Tomuto pomeru dávame celkom iný zmysel. Niet tu predovšetkým jednotného reálneho historického obsahu. Obaja spisovatelia vytvárali svoje diela v 19. stor. Obaja sa nachádzali v medziach rovnakej spoločenskej formácie — v medziach kapitalistickej spoločnosti. V tomto zmysle môžeme stanoviť v ich tvorbe relatívne

---

[6] V. Vinogradov, *Realizmus a vývin ruského spisovného jazyka*, Voprosy literatury, 1957, č. 9, 43.

spoločné vzájomné vzťahy širokej sociálnej povahy (humanistický protest proti spoločenskej nerovnosti, usvedčenie vládnúcich tried, zobrazenie vydedených ľudí atď.). Ale na rozdiel od Gorkého a Fadejeva u Dickensa a Tolstého ani konkrétny estetický cieľ, ani reálny okruh charakterov, ani sujetové situácie nenadväzujú na seba, ale majú veľmi rôznorodý ideový a životný obsah. Keď hovoríme o jednotnej realistickej metóde Dickensa a Tolstého, hovoríme už v podstate o principiálne inom vzájomnom vzťahu v porovnaní so vzájomnými vzťahmi metódy Gorkého a Fadejeva. Nebolo by ťažko zaradiť Gorkého a Fadejeva medzi realistov vedľa Dickensa a Tolstého. Bolo by nám treba iba mnohé fakty zovšeobecniť, zjednodušiť a abstrahovať sa od konkrétneho obsahu ich tvorby.

Ak vychádzame z tradičných definícií realizmu, odhaľujeme jednotnú metódu Dickensa a Leva Tolstého (alebo hociktorého predstaviteľa realizmu) v tendencii vytvoriť typické charaktery v typických okolnostiach, pri ľubovoľnom historickom obsahu, ktorý prinášajú dané charaktery v daných okolnostiach. Keď hovoríme o Dickensovi a Tolstom ako o predstaviteľoch jednotnej umeleckej metódy, nemôžeme určiť objektívny historický základ, ktorý by nám dovolil stanoviť vnútorný súvis medzi týmito dvoma spisovateľmi. Obaja pôsobia v rôznych historických situáciách, ba dokonca v rôznych krajinách. Hovoríme síce o ich jednotnej metóde, ale pritom nevychádzame z historicko objektívneho odôvodnenia tejto jednoty. Máme na zreteli iba ich zhodné subjektívne stanoviská, osobitosť samotného spôsobu ich gnozeologického prístupu ku skutočnosti, ich rovnaký výber stvárňovaného materiálu. Súčasne sa však abstrahujeme od tzv. životnej náplne ich diela. Hovoriac o blízkosti metódy Gorkého a Fadejeva, vychádzame z jej objektívnohistorickej podmienenosti, zo špecifickosti obdobia a jemu zodpovedajúcej problematiky, konfliktov a charakterov, zobrazených v diele týchto autorov.

Stačí, aby sme sa abstrahovali od tejto objektívnohistorickej podmienenosti umeleckej metódy a redukovali ju iba na charakter vzťahu umelca ku skutočnosti a ponímanie metódy stratí súvis s reálnou historickou situáciou, stane sa všeobecným a hmlistým. Je pochopiteľné, že keď navzájom zbližujeme umelcov podľa ich umeleckej metódy v takomto širokom zmysle, musíme sa úplne abstrahovať od konkrétnej špecifickosti ich tvorby, a porovnávať ich navzájom iba podľa najvšeobecnejších umeleckých zvláštností. Preto realizmus a romantizmus nie sú doteraz výstižne definované a historicky konkretizované, hoci sú tieto pojmy veľmi rozšírené.

Tak napr. v diskusii o realizme, ktorá bola r. 1957 v Inštitúte svetovej literatúry AV SSSR, určili sa, ak použijeme slová jedného účastníka, „aspoň tri základné názory na realizmus: 1. Ponímanie realizmu ako pôvodného príznaku pravého umenia. Podľa toho dejiny umenia sa chápu ako dejiny formovania a konkretizácie rôznych foriem realizmu. 2. Ponímanie realizmu ako uvedomelej tvorivej metódy, ktorá vznikla v druhej až tretej štvrtine 19. stor. 3. Ponímanie realizmu ako kvalitatívne svojrázneho typu obraznosti (myslenia v obrazoch), ktorý sa sformoval v období renesancie.“[7] Podľa toho samotná historická náplň pojmu realizmu ako umeleckej metódy nie je ešte dostatočne ustálená. Veľmi abstraktné sú tiež pokusy konkretizovať pojem realizmu ako tvorivej metódy, t. j. pokusy určiť, akými princípmi sa riadi realistický umelec, keď vyberá

[7] Voprosy literatury, 1957, č. 6, 57 — prejav V. Razumného.

a zovšeobecňuje javy skutočnosti. Tak S. Petrov stanovil tri základné črty realizmu: 1. univerzálnosť zobrazenia človeka, 2. sociálny a psychologický determinizmus, 3. historické hľadisko na život.[8]

Ako vidíme, tieto definície sú natoľko všeobecné, že sa dotýkajú iba všeobecnej ideologickej činnosti umelca, ktorá vlastne nemusí súvisieť s jeho umeleckou tvorbou. Historik alebo psychológ musia rovnako pristupovať k zobrazeniu života, pričom sa pri zobrazovaní človeka riadia historickým hľadiskom, sociálnym a psychologickým determinizmom a univerzálnosťou (t. j. mnohostrannosťou). Je však nápadné, že nemožno určiť, v ktorom období dejín umenia sa objavili črty, charakterizujúce práve realizmus. Na pieskovcových doskách sídliska Lauselle vo Francúzsku sú zobrazené postavy troch žien, jeleňa a muža vrhajúceho kopiju.[9] Tieto postavy sú, prirodzene, neobyčajne primitívne. Ale aj tak tu vidíme človeka, zobrazeného z rôznych stránok. Poľuje, má v rukách kopiju atď. S. Zamiatin komentuje tieto zobrazenia ako jednotnú kompozíciu: „V Lauselle" — hovorí — „vidíme scénu magického obradu, ktorý vykonávajú tri ženy. Účelom obradu je zmocniť sa predmetu lovu (v tomto prípade jeleňa). Ďalej je tu muž, ktorý loví."[10] Ak príjmeme túto presvedčivú argumentáciu, máme pred sebou, hoci len v embryonálnej forme, určitú univerzálnosť, prirodzene, v medziach daného obdobia ľudského vývinu (lov, zariekanie, rôzne funkcie žien a mužov, predmety každodenného života, roh, kopija atď.). Je tu aj istá historickosť v zmysle rekonštrukcie danej životnej situácie, ba dokonca determinovanosť. V tomto prípade výrobné prostriedky, t. j. lov prvobytného človeka podmieňujú zobrazenie žien a muža.

Petrovova definícia realizmu je natoľko všeobecná, že zahrnuje úplne nezhodné javy od paleolitu až do našich čias.

Charakteristický je prejav V. Žirmunského, prednesený na spomínanej diskusii o realizme: „Shakespeare, Cervantes, Rabelais sú ako veľkí realisti ušľachtilými predkami a obyčajne sa tvrdí, že sú *našimi*. Nepopieram to a vôbec nesympatizujem s tendenčnou reakčnou západoeurópskou kritikou, ktorá skúma veľkých géniov renesancie ako antirealistov. Iba sa nazdávam, že sú realistami v zmysle *pravdivosti* a nie v zmysle Balzaca alebo Leva Tolstého, že ich realizmus je realizmom v širokom zmysle slova, ktorý sa kvalitatívne líši od realizmu 19. stor., t. j. od realizmu vo vlastnom zmysle slova."[11] Vidíme, že zo širokého chápania realizmu vyplýva snaha hovoriť o rôznych realizmoch: o „realizme v širokom zmysle slova", o „realizme vo vlastnom zmysle slova" atď. Akademik V. Vinogradov hovorí o „vzájomnom pôsobení, zápase a zmene foriem a typov realizmu".[12] To ešte väčšmi komplikuje pojem realistickej metódy.

V. Razumnyj na spomínanej diskusii navrhol na rozdiel od Petrova iné chápanie realizmu. Za znaky realizmu pokladá: 1. orientáciu na skutočnosť, 2. reálnosť ideálu, 3. neiluzórne chápanie obrazu.[13] Táto definícia je bližšia umeleckej tvorbe ako definícia Petrovova. Jej chybou je však opäť jej neobyčajná šírka. Prečo by sme nemohli v lausellských obrazoch nájsť i orientáciu

---

[8] S. Petrov, *O realizme ako umeleckej metóde*, Voprosy literatury, 1957, č. 2.
[9] Por. F. Jefimenko, *Prvobytná spoločnosť*, 1953, 389.
[10] Sborník *Paleolit SSSR*, 1935, S. Zamiatin, *Vykopávky pri obci Gagarine*, 65—76.
[11] Voprosy literatury, 1957, č. 6, 54.
[12] C. d., 63.
[13] Voprosy literatury, 1957, č. 6, 62.

na skutočnosť (zobrazenie jeleňa) i reálny ideál (šťastný lov) atď.? Zraniteľná stránka pojmu metódy — a tým aj realizmu — súvisí práve s tým, že tento pojem je nehistorický, a následkom toho je príliš všeobecný.

K typickému záveru dospel J. Eľsberg: „Vedecká definícia realizmu môže byť výsledkom iba problémovo a teoreticky vyhraneného štúdia tvorby najväčších predstaviteľov realistickej literatúry v rôznych obdobiach jej vývinu, v celej historickej a umeleckej konkrétnosti a neopakovateľnosti týchto umeleckých javov.“[14] Ani v ďalšej práci, venovanej rovnakému problému, nedospel Eľsberg k presnejšej a plnšej definícii.[15] V tejto práci zhrnul diskusiu o realizme.

L. Tamašin kritizuje tento stav a správne sa pýta: „Ako môžeme skúmať tvorbu veľkých realistov, keď sme nerozhodli, čo je vôbec realizmus a keď nemáme aspoň *pracovnú*, približnú definíciu realizmu, ktorá by určovala podstatu tohto pojmu? Veď potom nevieme, koho zaraďovať k realistom. Je úplne jasné, že všetky spory o tom, čo patrí k realizmu, aké sú jeho hranice atď. stávajú sa bezpodstatnými, ak sa pojem realizmu nezahrnuje do iného, všeobecnejšieho a širšieho pojmu. To znamená, že nepotrebujeme definíciu, ktorá nie je presne vyhranená a vyčerpávajúca.“[16] Z pokusov vykladať pojem metódy (v tomto prípade realistickej) v širokých súvislostiach, zahrnujúcich javy umenia najrozličnejších historických období, vyplývajú zbytočné sumárne formulácie bez historického podkladu.

Na druhej strane stačí, aby sme sa nejako pokúsili historicky konkretizovať pojem realizmu a určite budeme pokladať za nutné neustále ho ohraničovať. Preto sa prejavuje tendencia hovoriť o realizme vo „vlastnom zmysle slova“, t. j. počínajúc 19. stor. Ale v rozsahu 19. stor. je pojem realizmu veľmi široký, pretože v tvorbe umelcov, ktorých budeme skúmať ako predstaviteľov jednej spoločnej metódy, stretneme sa s veľmi podstatnými rozdielmi. V tejto súvislosti sú charakteristické slová Leva Tolstého o Puškinovi. Písal: „Čítal som Kapitánovu dcéru a beda! Musím si uvedomiť, že teraz je už Puškinova próza stará, a to nie podľa štýlu alebo spôsobu rozprávania. Správne povedané, v novom smere záujem o citové podrobnosti nahradzuje záujem o samotné udalosti. Puškinove poviedky sú akési holé.“[17] Na druhej strane Lev Tolstoj útočí aj na Čechovovu dramaturgiu: „A predsa“ — písal Čechovovi — „nemôžem zniesť vaše dvadelné hry. Shakespeare písal zle a Vy ešte horšie.“[18]

I v medziach 19. stor. musíme teda hovoriť o rôznych realizmoch. Veď tu nejde o to, že sa realizmus ako umelecká metóda vyvíja a že Lev Tolstoj je v porovnaní s Puškinom predstaviteľom ďalšieho, vyššieho typu vývinu realizmu. Tvorba Puškinova i Tolstého v rovnakej miere odpovedá na tie isté historické otázky, ktoré im diktovalo ich obdobie. Každý nachádzal také umelecké formy, ktoré zodpovedali historickému obsahu. Existuje teda realizmus Puškinov, realizmus Tolstého, realizmus Čechovov a každý z nich sa odlišuje charakteristickými zvláštnosťami, typickými pre každého osobitne. Každý z nich je takrečeno historicky rovnoprávny. Lev Tolstoj neuznával u Puškina

---

[14] J. Eľsberg, sborník *Sporné otázky štádia realizmu v súvislosti s otázkou klasického dedičstva.* Podľa rukopisu Moskva 1957, 5.

[15] J. Eľsberg, *Problém realizmu a úlohy literárnej vedy,* Voprosy literatury, 1958, č. 4—5. — Por. Slovenská literatúra, 1959, č. 3—4.

[16] C. d., *Otázky estetiky,* 299—300.

[17] L. Tolstoj, *Spisy,* zv. 46, 177—178.

[18] Citované podľa knihy I. Bunina *O Čechovovi,* New York 1955, 86.

a Čechova práve to, čo nezodpovedalo konkrétnemu obsahu jeho tvorby, úlohám, ktoré si kládol.

Keď konkretizujeme pojem realizmu, musíme v podstate pokračovať podľa postupnej diferenciácie. Táto cesta nás privádza k individuálnym prejavom realizmu v tvorbe každého veľkého umelca. Ak však sledujeme cestu integrácie tohto pojmu, usilujeme sa určiť jeho najvšeobecnejšie a najstálejšie vlastnosti. Takto dospejeme k abstraktným definíciám, ktoré môžeme v konečných dôsledkoch odhaliť v najprvotnejších prejavoch, dokonca v dielach predhistorického umenia. Ľahko zbadáme, že keď hľadáme takéto všeobecné definície, abstrahujeme sa od bezprostredného obsahu umelcovej tvorby. Nezaujíma nás už konkrétny okruh javov, charakterov a udalostí, ktoré umelec zobrazuje, hľadáme iba definície v určitom zmysle hmlistého „spôsobu tvorby“.

Hľadanie všeobecného pojmu metódy vylučuje tiež záujem o ideový obsah umelcovej tvorby. Pretože v rovnakej miere za realistov pokladáme i Dickensa i Leva Tolstého i Flauberta, nemôžeme už, prirodzene, stavať otázku ich ideovej príbuznosti. To všetko sú predstavitelia celkom odlišných svetonázorov. V najlepšom prípade nachádzame pre nich krajne abstraktné kritérium pokrokovosti, pretože sa v každom prípade usilujeme spájať realizmus s pokrokovým svetonázorom. Robíme veľmi obťažné operácie napríklad s Balzacom, Gogoľom alebo Dostojevským, aby sme ich tvorbu priviedli na základňu pokrokového svetonázoru. Takto sa hľadanie definície realizmu (a v tomto vzťahu i definície romantizmu ako všeobecnej umeleckej metódy) odôvodňuje konkrétnou svojráznosťou jeho bezprostredného ideovoumeleckého obsahu. Ale v takom prípade zakladá sa zhoda umeleckých diel, pokiaľ ide o umeleckú metódu, chápanú v širšom zmysle slova na tom, že sa v týchto dielach prejavujú všeobecné zákonitosti umenia. Ak navzájom porovnávame diela spisovateľov, blízkych si podľa svetonázoru, podľa spoločenského zaradenia, podľa životného materiálu, ľahko stanovíme spoločné črty ich tvorby, príbuzné charaktery a sujety, blízke ideové stanoviská. Spoločné črty v ich dielach nachádzame i preto, že sa v nich prejavuje obrazný odraz života, čo charakterizuje umenie vôbec. *Pojem umeleckej metódy v takom širokom zmysle slova, aký sa mu pripisuje, zahrnuje všeobecné črty umenia. Treba vydeliť pojem umeleckej metódy z týchto všeobecných čŕt.*

Neobyčajne typickou črtou obrazného odrazu života je, že umelec vyjadruje svoje predstavy vytváraním konkrétnych životných vlastností určitých javov, ktoré ho zaujímajú. V umeleckých dielach nám vždy nerozlučne splývajú konkrétne i reálne črty samotnej skutočnosti, i vzťahy, ktoré k nim umelec pociťuje. Ideový obsah umelcovej tvorby nemôže sa zreteľne prejaviť mimo bezprostredného obsahu umeleckého diela, vytvárajúceho živý profil tých stránok života, ktorými sa umelec zaoberá. Belinskij svojho času písal: „Poézia takrečeno dvoma spôsobmi zachycuje a obnovuje životné javy. Tieto spôsoby sú protikladné, hoci smerujú k jednému cieľu. Básnik alebo pretvára život podľa vlastného ideálu, závislého od spôsobu jeho náhľadu na veci, od jeho vzťahu k svetu, k dobe a ľudu, medzi ktorým žije, alebo ho rekonštruuje v celej jeho nahote a pravde. Ostáva pritom verný všetkým podrobnostiam, farbám a odtienkom skutočnosti. Preto možno poéziu rozdeliť na dve časti — na *ideálnu* a *reálnu*.“[19]

[19] V. G. Belinskij, *O ruskej poviedke a o poviedkach Gogoľa*, Zobrané spisy, Gichl Moskva—Leningrad 1949, 53.

Z týchto Belinského úvah, súvisiacich s konkrétnou historickoliterárnou situáciou prvej polovice 19. storočia, keď sa v literatúre neobyčajne ostro vyhraňovali dva smery, ktoré Belinskij nazýval ideálnym a reálnym, je dôležitý ich všobecný teoretický zmysel. Princípy napodobnenia a pretvorenia skutočnosti v umení „smerujú napriek všetkej svojej protikladnosti k jednému cieľu", čiže vôbec sa navzájom nevylučujú. Spoločný cieľ súvisí predovšetkým s tým, že z akéhokoľvek napodobnenia, reprodukovania skutočnosti v umení, vyplýva i jej pretvorenie. A naopak, každé pretváranie musí súvisieť s určitým napodobňovaním, reprodukovaním skutočnosti, bez ktorého sa nemôže uskutočniť obrazný odraz života (keď hovoríme o napodobňovaní, máme na zreteli obrazy vonkajšieho i duchovného ľudského života). Odraz skutočnosti v ľudskom vedomí sa prejavuje súčasne i ako pomer ku skutočnosti. Tento odraz je vždy aktívny. „Idea je *poznanie* a snaženie (chcenie) človeka...",[20] hovoril Lenin, zdôrazňujúc túto aktivitu ľudského vedomia. Mnohokrát sa vracal k tejto téze: „Ľudské vedomie nielen odráža objektívny svet, ale ho i tvorí."[21]

Odraz hociktorej stránky skutočnosti musí sa prejaviť v jednote predmetu odrazu a vzťahu k nemu (v širokom zmysle slova cieľa, ktorý určuje smer poznávacej činnosti človeka). Len keď vychádzame z tejto jednoty poznania a chcenia, predmetu a cieľa, môžeme určiť osobitosť toho alebo onoho druhu poznávacej činnosti človeka. Z tohto hľadiska človek v umení — počínajúc najembryonálnejšími formami umeleckej interpretácie — nevystupuje pred nami iba ako predmet zobrazenia (univerzálneho, historického, determinovaného); odraz jeho vlastností a kvalít vystupuje súčasne ako neoddeliteľné umelcovo snaženie a chcenie. Sú to dve stránky jednotného a celistvého vzťahu umenia ku skutočnosti. Nemožno ich nikdy od seba oddeliť, ani napríklad v lausellských reliéfoch, o ktorých sme už hovorili.[22] Pretože poznávaciu podstatu umenia chápeme jednostranne, predovšetkým ako napodobnenie skutočnosti, často ujde našej pozornosti jeho typická zásada aktivity, prejavujúca sa v tomto odraze. Človek v umení nevystupuje iba ako predmet pasívneho zobrazenia, ale v širokom zmysle slova i ako predmet aktívneho *potvrdenia*, schválenia, ako človek, zobrazenie ktorého sa podriaďuje estetickému cieľu a odhaleniu tohto cieľa vo svetle určitých, historicky sformovaných predstáv o ideále človeka, čiže o človeku ako nositeľovi určitých spoločenských hodnôt. V tomto zmysle predmetom umenia nie je len človek, ani jednoducho „človek", ale „Človek". Nielen umenie sa podriaďuje človeku, ale i človek sa podriaďuje umeniu, pretože umenie vedie človeka k tomu, aby myslením a konaním chápal a schvaľoval najvyššie spoločenské hodnoty (ako sa sformovali v danom historickom prostredí). Podľa slov Majakovského umelec je „vodičom, sprievodcom" ľudu.

Reálny historický obsah pojmu človeka ako predmetu zobrazenia i jeho estetické chápanie ako predmetu aktívneho potvrdenia, schválenia, sú veličiny historicky veľmi premenlivé. Ale samotný spôsob, ktorým sa v dejinách vyzdvihujú určité stránky skutočnosti pod zorným uhlom ich estetických vzťahov charakterizuje umenie ako zvláštny, historicky stály typ ľudskej činnosti, ako „všeobecnú formu vedomia" (K. M a r x, *Manifest komunistickej strany).* V tom-

---

[20] V. I. L e n i n, *Filosofické sešity*, SNPL, Praha 1954, 162.

[21] Tamže, 178.

[22] Sotva možno preto súhlasiť napr. s bezvýhradným tvrdením V. N. Lazareva, že v talianskom maliarstve pred Giottom je človek iba „výrazom transcendentálnych síl" (*Pôvod talianskej renesancie*, 1956, 62).

to zmysle v umeleckom ponímaní skutočnosti sú vždy prítomné dve stránky jednotného procesu jej chápania v obrazoch: človek vystupuje tu ako predmet zobrazený i ako predmet potvrdený, schválený. Nemusíme osobitne pripomínať, že potvrdzovanie, stotožňovanie sa nevyjadruje v umení vždy v priamočiarych formách. Môže vystupovať aj vo forme kritického zobrazenia skutočnosti, pod zorným uhlom určitého spoločenského ideálu. Najlepším príkladom v tomto zmysle je satira. Belinskij vo svojich názoroch na dva smery v umení — smer napodobňujúci a pretvárajúci — vystihol práve vnútornú jednotu odrazu a vzťahu, zobrazenia a schválenia, potvrdenia (opakujem, — toto môže mať v konkrétnych historických podmienkach aj formu odmietania). Tieto prvky sa v procese umeleckého ponímania skutočnosti navzájom prepletajú.

Tradičné chápanie obrazného odrazu skutočnosti, spočívajúce v jednote jej individualizovaného a zovšeobecňujúceho zobrazenia, najčastejšie sa obmedzuje na odhalenie tejto jednoty ako špecifickej zvláštnosti umeleckého obrazu na poznávacom pláne. Pod zovšeobecnením sa pritom chápe predovšetkým odraz určitých zákonitostí, typických vlastností javov, ktoré umelec interpretuje. Musíme však zdôrazniť, že súčasne sa tu vyskytuje schvaľujúca, pretvárajúca a hodnotiaca stránka ideologickej činnosti umelca. Zovšeobecnenie je nemysliteľné bez výberu, a výber je nemysliteľný bez hodnotenia, bez toho, aby zvolené javy nekorelovali s normami spoločenskej hodnoty, ktorými sa riadi umelec ako účastník historického procesu spoločenského vývinu vo svojej dobe. Je zrejmé, že v umení, odrážajúcom všetky stránky skutočnosti v pomere k človeku, veľmi jasne vystupuje úloha individualizácie. Človek môže byť znázornený iba ako individualita v reálne rekonštruovanom prostredí, s ktorým je vo vzájomnom vzťahu, vo formách samotného života.

Táto stránka umenia sa obzvlášť názorne prejavuje v maliarstve, kde ešte ani krajne vyhranené nábožensko-mystické ponímanie skutočnosti nemôže sa vyjadrovať ináč, ako v reálnych formách, reprodukujúcich človeka v jeho telesnej konkrétnosti, v živom prostredí jeho predmetného a prírodného sveta, ktorý ho obklopuje. Rafaelova Madona Conestabile je zahalená do závoja, prepásaná stuhou, drží v rukách knihu a je situovaná na pozadí dedinskej krajiny. Ak by nebolo svätožiare okolo jej hlavy a božského dieťaťa, chápali by sme ju jednoducho ako obraz ženy, pravda, usúvzťažnenej s vyšším ideálom, zluchovnelej, láskavej, pokornej a obetavej, ktorá však predsa len svojím výzorom vyjadruje živé črty a detaily svojej doby. Sixtínskej Madone, pravda, dal umelec nadpozemské vlastnosti — vznáša sa v oblakoch. Ale v ostatnom jej obraz napĺňajú konkrétne črty. Ani pokusy zobraziť nadpozemský svet nemôžu prekonať toto gravitovanie k telesnosti. Anjeli, vznášajúci sa v Coreggiovom obraze Svätá noc, alebo anjeli, klaňajúci sa božskému dieťaťu v obraze Filipina Lippiho majú krídla a vznášajú sa nad zemou. A to je všetko, čím mohla umelcova fantázia vyjadriť nadpozemský charakter reálnych ľudských postáv, zobrazených ako anjelov.

Obzvlášť typický je v tomto zmysle Tintorettov obraz Boj archanjela Michala so satanom. Na obraze zápasia korpulentní anjeli so zbraňami, kopijami a mečmi. Satanove sily predstavujú fantastické postavy, ktoré sú však variáciami zvierat a vtákov. Môžeme na ne aplikovať charakteristiku, ktorú vyslovil Max Dvořák v súvislosti s démonickými obrazmi Schongauerovej rytiny Pokušenie svätého Antona: „Je zaujímavé" — píše — „aká obmedzená je ľudská fantázia, keď ide o to, aby sa fantastickými obrazmi prekročili medze reálnych foriem . . . Zvie-

ratá s určitými časťami ľudskej postavy, konajúce ako ľudia, nie sú skutočnými, ale vymyslenými zvieratmi. Pritom nie sú abstraktnými symbolmi, ale bytosťami, vyznačujúcimi sa presvedčivou reálnosťou, ktorá spočíva v tom, že základom týchto obrazov sú predstavy, súvisiace s pozorovaním reálneho, organického zvieracieho sveta. Všetko, čo v oblasti pohybu, funkcií a výraznosti charakterizuje rybu, jaštericu, žabie telo, vtáčie nohy, psiu papuľu, krídla netopierov, hlavu dravých vtákov a ich pazúry, to všetko je prepracované do nových obrazov... Túto fantastiku a rozprávkovosť nepodmieňuje iba náboženské učenie a ľudské konanie, ale v nemalej miere vyplýva i z pozorovania života v prírode."[23] A zasa kladné nadpozemské bytosti predstavovali v konečných dôsledkoch, ak použijeme Dvořákov výraz „syntetické zobrazenie človeka v obrazoch bohov".[24]

Vidíme, že talianske umenie 15. a 16. stor. sa prebíjalo k tomu, aby reprodukovalo všetko bohatstvo skutočnosti a akoby pritom prekonávalo už ustupujúce náboženské predstavy. Tento proces môžeme pozorovať na príklade náboženským pátosom precíteného maliarstva, ako je maliarstvo katakomb v 2. a 3. stor.: „Nebolo mu treba" — hovorí Max Dvořák — „zobrazovať telá hrdinských ľudí dokonalých tvarov, zobrazovať nápadné činy v zemskom zmysle, ale chcel nabádať ľudí k modlitbe a pozdvihovať duše nad všetko pozemské... Miestom zobrazenia vidín a symbolov nie je už relatívne a obmedzené zemské prostredie, ale ideálne slobodné prostredie, v ktorom všetko hmatateľné, zmerateľné, mechanicky spojené stratilo moc a význam. Priestor odvádza zrak do neobmedzených hlbín a v tomto pohybe do hĺbky organizujú sa postavy, ktoré sú ďaleké napodobňovaniu skutočnosti, stávajú sa bezpredmetnými, snovými."[25] Obsah maliarstva katakomb je omnoho širší, než ako sa usiluje dokázať Dvořák.[26] Ale i ľudské postavy modliacich sa zachovávajú konkrétne ľudské črty a reálny historický výzor, bez ohľadu na ich „nový duchovný obsah, napĺňujúci vnútorným plameňom ich naširoko otvorené oči, ktoré akoby ich odpútavali od zemskej príťažlivosti."[27] Snaha vytvoriť podobu nadzemskej bytosti, počnúc od Feidiasovho Dia po Vrubľovho Démona, neprekračovala, ba ani nemohla prekročiť medze zmenených, pretvorených, avšak vo svojom základe reálnych vlastností a kvalít, individualizujúcich ľudskú postavu.

Sila poznávacieho, obnovujúceho princípu umenia, odrážajúceho črty skutočnosti a reálnosti ešte aj v tom prípade, keď sa estetický cieľ umelca usiluje prekonať túto reálnosť, odhaľuje sa najmä vo výtvarnom umení. Prejavuje sa i v najprvotnejších stupňoch vývinu umenia, ešte v dobách neskorého paleolitu. Nie náhodou práve preto teoretici výtvarných umení obzvlášť nástojčivo obhajujú tézu, že realizmus ako umelecká metóda má svoj základ už v prvých časoch vývinu umenia. Majú na to dosť konkrétnych a závažných faktov, svedčiacich o tom, že princípy napodobňovania prejavili sa v umení zreteľne už v ranom období jeho vývoja. Ale v týchto embryonálnych umeleckých dielach môžeme rovnako presne zistiť aj prítomnosť pretvárajúcich princípov umenia, o ktorých sme už hovorili. V jaskynnej kresbe bizóna, na boku ktorého je

---

23 M. Dvořák, *Eseje o stredovekom umení*, 1934, 190—193.

24 Tamže, 45.

25 Tamže, 55—56.

26 Presvedčivo na to poukázal prof. A. Sidorov v doslove k Dvořákovmu dielu, tamže, 75.

27 Tamže, 60.

označená rana, do ktorej má na love dopadnúť kopija lovca, autora kresby,[28] spája sa v obnaženej forme prvok napodobnenia, vyjadrený prílišným naturalistickým znázornením obrysov zvieraťa, s prvkom pretvárania. Tento prvok vyjadruje extrémna forma magického zaklínania. Naturalizmus a magickosť sú už v najranejších dobách vývoja prvobytného umenia nerozlučne a úplne zákonite spojené. Predstavujú prvotnú formu prejavu všeobecného zákona jednoty predmetu a cieľa, odrazu a vzťahu, napodobňovania a pretvárania, zobrazenia a potvrdenia, individuálnosti a zovšeobecnenosti.

Pri všetkej nerozvitosti týchto foriem napodobňovania a pretvárania v prvobytnom umení máme právo hovoriť o ich principiálnej jednote, ako o vyjadrení všeobecnej zákonitosti, ktorej sa podriaďuje vývin umenia. Táto jednota je neoddeliteľnou spoločnou črtou obrazného odrazu skutočnosti, napriek všetkým historicky veľmi rozmanitým formám jej prejavu v ďalšom procese vývinu umenia. Ak neberieme do úvahy tieto všeobecné črty obrazného odrazu skutočnosti, pripisujeme určitej konkrétnej umeleckej metóde vlastnosti, ktoré sú v skutočnosti vlastnosťami umenia vôbec. Obraznosť je funkcionálny pojem, nech už vychádzame z hocijakých jej definícií. Má na zreteli iba to, ako pristupuje človek k chápaniu skutočnosti a vôbec nevyjadruje nijaký konkrétny príznak tohto prístupu. V tomto zmysle poukazuje funkcionálne chápanie iba na tie možnosti, ktoré charakterizujú daný druh ľudskej činnosti. Tieto možnosti (v danej, historicky podmienenej sústave príznakov) konkretizujú sa iba v historických podmienkach svojho prejavu. „Zľudštené“ chápanie skutočnosti (t. j. odraz jej stránok zo zorného uhla ľudského života), jej estetické hodnotenie (vo svetle spoločenských ideálov), hodnota individuálneho a všeobecného, zobrazenia a schválenia, prítomnosť výmyslu — to všetko sú nutné vlastnosti obrazného odrazu skutočnosti, ale sú len možnosťami. Prejavujú sa vo veľmi rozmanitých formách, podmienených daným historickým prostredím.

Iba v tomto prostredí uskutočňujú sa črty obraznosti v neopakovateľnej forme, pretože iba v danom prostredí je možné určité estetické hodnotenie, konkrétny typ ľudských vzťahov (charaktery, konflikty) a najmä daný vzájomný vzťah medzi predmetom zobrazeným a schváleným. V prvých obdobiach vývoja ľudskej spoločnosti nemohol človek ako predmet potvrdenia a schválenia vystupovať v plnej miere vo svojich reálnych črtách, ale musel prijať výzor boha. V 19. stor. u spisovateľov kritického realizmu odhaľoval sa predmet schválenia najmä zobrazením záporných stránok života. U revolučných demokratov prejavoval sa v relatívnych, takrečeno hypotetických obrazoch. Toto všetko môžeme pochopiť iba na základe rozboru reálneho historického prostredia, ktorý nám pomôže vidieť, ako mohlo umenie — osobitná forma spoločenského vedomia — v daných spoločenských podmienkach rozvíjať a uskutočňovať svoje možnosti.

Z tohto hľadiska pojem umeleckej metódy nerozlučne súvisí s pojmom obraznosti. Obraznosť je, ako sme už hovorili, funkcionálny pojem. Je to *možnosť* umenia, kým umelecká metóda je už historickým pojmom. Vyjadruje, ako sa mohli v daných sociálnohistorických podmienkach, v danom spoločenskom prostredí prejaviť všeobecné vlastnosti, možnosti, charakterizujúce obrazný odraz skutočnosti.

Z tohto hľadiska nie je umelecká metóda ničím iným, ako premietnutím

[28] P. Jefimenko, *Spisy*, 495.

všeobecného do historického, čiže v našom prípade — premietnutím obraznosti do určitého konkrétnohistorického prostredia. Iba v tomto prostredí sa naozaj konkrétne vníma život v obrazoch, čiže sa pretvára do určitej, organicky sformovanej sústavy estetického hodnotenia, charakterov, konfliktov, sujetových situácií atď. Okrem tohto historického prostredia musí sa pojem umeleckej metódy zmeniť na všeobecnú definíciu, ktorá sa môže používať všade a nikde. Keď to neberieme do úvahy, vtedy alebo zužujeme pojem realizmu a kladieme jeho vznik na začiatok 19. stor., rozširujeme ho do obdobia renesancie, alebo ho napokon kladieme do antických čias, či dokonca do obdobia paleolitu. Deje sa to preto, lebo interpretujeme pojem umeleckej metódy tak, že mu dávame určité črty, charakterizujúce umenie ako celok. V tomto prípade aj samotný pojem metódy nadobúda veľmi všeobecný charakter, alebo stráca zmysel.

Dospievame k záveru, že v tradičnom chápaní pojmu metódy nie sú dostatočne vymedzené črty obrazného odrazu skutočnosti, charakterizujúce umenie vôbec ako osobitný druh ideologickej činnosti, a reálnohistorické črty, ktoré sa odhaľujú v určitom období vývinu umenia.

Naša nejasná predstava o takzvanom realizme, romantizme alebo antirealizme a i. súvisí s tým, že v týchto definíciách sa jedno i druhé mieša. A preto ťažko nájsť pre ne určité historické hranice. Umenie sa organicky vyznačuje črtou, o ktorej sme už hovorili. V odraze skutočnosti sa vždy v určitej miere prejavuje umelcova snaha, jeho chcenie. Čím užšie sa na základe daných historických podmienok tieto princípy spoja, tým je toto spojenie celistvejšie a nerozlučiteľnejšie. Ak sú však historické podmienky pre rozvoj umenia v istom zmysle nepriaznivé, vyvíjajú sa tieto princípy jednostranne, až sa napokon môžu oddeliť a dostať do protikladu v najrozličnejších historicky motivovaných formách. Pojmy realizmu a romantizmu vznikli v podstate v súvislosti so snahou označiť obe tendencie vo vývine umenia v tých prípadoch, keď sa ich dočasný, historicky podmienený jednostranný rozvoj prejavoval veľmi intenzívne. Vzájomný vzťah napodobňujúceho a pretvárajúceho princípu umenia je vo vývine umenia veľmi rozmanitý. Poučná je tu poznámka Fridricha Engelsa o utopistoch: „Utopisti — hovorí — boli utopistami preto, lebo nemohli byť ničím iným v dobe, keď kapitalistická výroba bola ešte tak málo vyvinutá. Boli nútení konštruovať si prvky novej spoločnosti z hlavy, pretože tieto prvky v starej spoločnosti ešte nevystupovali do tej miery, aby ich bolo obecne vidieť; pokiaľ išlo o základné črty ich novostavby, boli odkázaní odvolávať sa na rozum práve preto, že sa ešte nemohli odvolávať na súčasné dejiny.“[29] V *Manifeste komunistickej strany* vyslovil Marx a Engels tú istú myšlienku: „V čase, keď proletariát je ešte veľmi nevyvinutý, teda keď ešte sám chápe svoje postavenie fantasticky, vzniká fantastický opis budúcej spoločnosti z jeho prvej túžby, plnej predtúch po všeobecnom pretvorení spoločnosti.“[30] Tieto úvahy sa týkajú aj tých foriem umeleckej tvorby, v ktorých pretvárajúci princíp („rozum“) prevláda z určitých historických príčin nad princípom napodobňovania („dejiny“). Ale rôzne historicky podmienené umelecké formy, v ktorých sú tieto princípy izolované alebo dokonca protikladné, nemusia nám zatieňovať ich vnútornú jednotu. Nemôžu zatieňovať ani fakt, že tieto princípy sú stránkami jednotného a celistvého estetického poznania skutočnosti.

A tak v obraznom odraze života vždy v podstate odhalíme dve základné

[29] B. Engels, *Anti-Dühring*, Svoboda, Praha 1952, 228.
[30] K. Marx a F. Engels, *Manifest komunistickej strany*, Bratislava 1948, 87.

zvláštnosti, vyplývajúce z jeho povahy. Je to predovšetkým individualizácia, napodobnenie skutočnosti v súvise s ľudskými vzťahmi, takmer rekonštruovanie zľudštenej skutočnosti — a na druhej strane jej zovšeobecnenie, estetické ponímanie pod zorným uhlom spoločenských ideálov. Toto estetické chápanie je v širšom zmysle slova akýmsi *pretvorením* skutočnosti, odmietnutím a odhaľovaním tých jej javov, ktoré stoja v protiklade k spoločenským ideálom. A naopak. Toto chápanie približuje skutočnosť k tomu, aby v najväčšej miere zodpovedala spoločenským ideálom.

Jednota týchto dvoch tendencií — napodobňovania a pretvárania — predstavuje podstatnú všeobecnú črtu obrazného odrazu skutočnosti. Vyplýva z povahy samotnej skutočnosti, ktorá sa odráža v umení. Každý jav skutočnosti sa nachádza vo vývojovom procese. Čím pozornejšie si ho všimneme, tým jasnejšie v ňom vidíme vo svetle našich životných záujmov to, čo odumiera, i to, čo jestvuje, i to, čo sa v ňom rodí. Vzťah umelca k životu sa nemôže vyjadriťináč, iba v konkrétnych obrazoch života. Tieto obrazy môžu zasa vzniknúť iba na základe uvedeného vzťahu. Ideový obsah sa môže prejaviť len v bezprostrednom obsahu diela (t. j. vo faktoch, ktoré prináša). Preto je verná skutočnosť, životná pravda — táto najdôležitejšia podmienka vzniku umeleckého diela — nerozlučne spätá s estetickým ideálom. Umelec si ho potvrdzuje v živote.

Celistvé a mnohostranné napodobňovanie životných javov tiež predpokladá, že sa odhalia ich podstatné zvláštnosti a že sa pochopí, v akom smere sa rozvíjajú. Toto je podstatou pokusu určiť ich vzájomný vzťah s predstavami o spoločenskom ideále, ukázať ich jasnejšie a lepšie v porovnaní so samotnou skutočnosťou. Tak napríklad na začiatku Októbrovej revolúcie Lenin nástojčivo zdôrazňoval, že si treba všímať výhonky nového, výhonky komunizmu, prejavujúce sa v živote v najprvotnejších formách. Poznamenal, že samotný názov republiky — republika socialistická — nevyjadruje iba to, že sa už stala socialistickou (pretože v krajine ešte bolo päť rôznych hospodárskych formácií), ale i snahu urobiť ju socialistickou. „Nechcem, aby sme si robili ilúzie“ — hovoril — „my sme ešte len začali obdobie prechodu k socializmu, k socializmu sme ešte nedospeli... Ale je našou povinnosťou povedať, že naša republika sovietov je socialistická, pretože sme na túto cestu vstúpili.“[31]

V každom umeleckom diele sa určitým spôsobom prejavujú obe tendencie. Ale preto, že sa umenie vyvíja v rozmanitom historickom prostredí, tieto jeho všeobecné črty prejavujú sa opäť v rozmanitých formách, v ktorých prevláda raz jedna, raz druhá tendencia. Ak pri porovnávaní tvorby niektorých umelcov zisťujeme medzi nimi zhodu, musíme si predovšetkým uvedomiť, že táto zhoda nesúvisí so spoločnou metódou, ale so všeobecnými vlastnosťami umenia, ktoré sa prejavujú v samotných historických podmienkach.

Obraz je zovšeobecneným zobrazením ľudského života. Toto zobrazenie má estetický význam, t. j. zodpovedá tým alebo oným ideálom, ktoré sa umelec snaží dosiahnuť. Podmienky ľudského života sa neustále menia. Menia sa i estetické normy, vo svetle ktorých ich umelec hodnotí. Preto samotný vzťah ku skutočnosti nadobúda v procese rozvoja umenia veľmi rozmanitú povahu. Umenie vo svojich požiadavkách k životu zhoduje sa so skutočnosťou raz vo väčšej, raz v menšej miere. Tieto požiadavky vyjadruje v konkrétnych obrazoch raz vo väčšej, raz v menšej miere. Samotné požiadavky sú požiadavkami estetickými,

---

[31] V. I. Lenin, *Spisy*, zv. 26, SVPL, Bratislava 1955, 419.

čiže hodnotenie života zhoduje sa s danými, historicky sformovanými estetickými normami. Umenie ich môže vyjadriť neobyčajne výrazne. Reprodukuje záporné stránky života, zreteľne zdôrazňuje najmä reakcie, s ktorými sa v živote tieto normy stretávajú. Vedľa tohto môže ich ukázať i v pomerne relatívnych obrazoch, akoby pretváralo život podľa daných estetických noriem. Preto napodobňujúci a pretvárajúci princíp vystupuje prakticky v umení vo veľmi rozmanitých formách a vzťahoch, ale tak či onak obidva sú vždy sprievodnými znakmi obrazného odrazu skutočnosti. V jednotlivých, historicky odôvodnených prípadoch môžu si dokonca navzájom odporovať, ale v tejto opozícii niet výnimočného principiálneho protikladu. Pretváranie je tým vernejšie a hlbšie, čím väčšmi sa opiera o poznanie reálnych životných zákonitostí. Napodobňovanie života je tým pravdivejšie a perspektívnejšie, tým bližšie k svojim vývojovým tendenciám, v čím väčšej miere sa približuje ku skutočnosti pod zorným uhlom toho, čo sa v nej rodí, formuje, čo nahradzuje staré formy života.

Z tohto hľadiska súvisia pojmy realizmu a romantizmu (v širokom a nejasnom význame slova, ktorý sa im často imputuje, ako sme už poukázali) predovšetkým so všeobecnými črtami obrazného odrazu života. Nie náhodou svojho času poznamenal Gorkij, že v tvorbe každého veľkého umelca preplietajú sa i realistické i romantické prvky, t. j. prvky napodobnenej a pretvorenej skutočnosti. Je typické, že v poslednom čase niektorí autori interpretujú vo svojich prácach diela ako sú Lermontovove *Mcyri* a *Pieseň o kupcovi Kalašnikovovi* alebo Blokove lyrické poémy a iné ako realistické, niektorí ako romantické. Vonkajší protiklad vyplýva predovšetkým z toho, že realistické črty týchto diel nevylučujú určité zdôrazňovanie romantického ponímania skutočnosti. A naopak, ich romantizmus spočíva na hlbokých životných základoch. V *Don Quijotovi* sa na jednom mieste rozpráva o spore dvoch znalcov vína. Jeden z nich tvrdí, že odzátkovaný sud páchne železom. Druhý si myslí, že páchne kozou srsťou. Na dne vyprázdneného suda našli železný kľúčik, zavesený na šnúrke zo srsti. Tento spor vo veľmi jednoduchej forme vystihuje i spor o realizme a romantizme, najmä v ranom umení. Preto ťažko, ba nemožno nájsť nejakú všeobecnú formuláciu definície realizmu alebo romantizmu ako umeleckých foriem, v určitom stupni navzájom si protirečiacich. Ani romantizmus, ani realizmus sa neprejavujú v presne vyhranených zvláštnostiach obsahu alebo formy umeleckej tvorby. Prejavujú sa iba v určitej orientácii tvorby, ktorá nadobúda v rôznom historickom prostredí vždy nové a nové zafarbenie. Sú to funkcionálne pojmy, charakterizujúce umenie vôbec. Neurčujeme nimi konkrétne historické znaky daného javu, ale iba všeobecnú funkciu, ktorú vykonáva v najrozličnejších historických prejavoch.

Autor prítomnej štúdie vychádza z týchto myšlienok, a preto sa musí zrieknuť chápania, podľa ktorého posudzoval realizmus a romantizmus vo svojich predchádzajúcich prácach. V týchto prácach usiloval sa spájať romantizmus a realizmus s určitými historickými obdobiami vývoja umenia a v tomto zmysle ich skúmal ako osobitné metódy. Tradičné predstavy o realizme a romantizme sú v podstate i priši作oké, i priúzke. Priši作oké sú preto, lebo, ako sme videli, zdôrazňujú všeobecné vlastnosti obrazného odrazu skutočnosti. Spájajú umelcov rôzneho historického profilu a tak ich ochudobňujú o individuálne črty (Puškin a Dickens sú realisti, Byron a Gorkij revoluční romantici). Na druhej strane sú tieto predstavy i príliš úzke, lebo neúplne vyjadrujú črty, ktoré navzájom zbližujú umelcov, obohacujúcich všeobecné estetické normy. Označujú iba všeobecný smer tvorby, vyjadrený v historicky neopakovateľných formách.

Iba vtedy, ak označíme všeobecné črty realistického smeru v určitom období rozvoja umenia a ukážeme ako sa reálne menili v estetickom hodnotení, vo výbere charakterov, v štruktúre sujetov, v ponímaní úlohy ľudu v historickom procese atď., budeme môcť v dostatočnej miere pochopiť špecifické zvláštnosti danej umeleckej metódy a určiť to novátorské a neopakovateľné, čo obsahuje. Keď hovoríme o historickosti umeleckej metódy, nijako nemusíme dospieť k záveru, že určitá historicky sformovaná umelecká metóda sa izoluje od predchádzajúcej. Nemusíme odmietať kontinuitný súvis určitých tvorivých tendencií, ktoré akoby tvorili priebežný dej procesu umenia. Keď hovoríme o rozdielnych ústredných životných problémoch, ktoré diktovalo historické prostredie Puškinovi, Tolstému, Gorkému, nemôžeme súčasne nevidieť, že medzi týmito problémami je hlboká a organická súvislosť. V konečnom dôsledku predstavujú rôzne hranice a rôzne momenty jednotného historického hnutia, oslobodzovacieho boja ľudu, ktorý sa v období Puškinovom, období Tolstého a Gorkého prejavil v rozličných historických formách. Novosť historickej problematiky každého obdobia a svojrázne umelecké metódy, vznikajúce na jej základe, nemusia sa navzájom vylučovať, ale skôr môžu vnútorne súvisieť. Ide tu totiž o jednotný historický proces rozvoja spoločnosti, ktorý má v konečnom dôsledku všeľudský obsah.

To vlastne i vysvetľuje, prečo majú estetické hodnoty, vytvorené v ďalekej minulosti pre súčasné pokolenia nielen poznávací, ale i estetický význam: vysvetľuje to, prečo sa umelec pri riešení svojich súčasných úloh opiera o tradíciu minulosti, o umelecké skúsenosti svojich predchodcov, usilujúcich sa odpovedať na veľmi rôznorodé, ale súčasne vnútorne mu blízke otázky ľudského života. Stretávame sa tu s problémom kontinuitnej súvislosti socialistickej kultúry s najvýznamnejším dedičstvom kultúry feudálnej a buržoáznej spoločnosti. Tieto otázky rieši Leninovo učenie o kultúrnej revolúcii.

Súčasne však si nemusíme predstavovať vzájomný vzťah napodobňujúceho a pretvárajúceho princípu umenia, ktorý, ako sme sa snažili poukázať, je nutnou a všeobecnou stránkou obrazného odrazu skutočnosti, ako vzájomný vzťah nemeniteľných, rovnoprávnych a automaticky sa opakujúcich veličín. Ako sme už spomenuli, je to funkcionálny pojem, ktorý nadobúda konkrétny význam iba v reálnom historickom prostredí. Preto sa tieto princípy vyvíjajú jednostranne. V istých podmienkach bude vo vývoji určitej umeleckej metódy prevažovať predmet schválenia nad predmetom zobrazenia, a preto sa obzvlášť zreteľne prejaví iba jedna stránka obrazného odrazu skutočnosti.

Pokusy absolutizovať tieto tendencie, zmeniť ich na samostatné, ba časom navzájom nepriateľské sily umenia zdajú sa byť z teoretického i literárnohistorického hľadiska príliš zjednodušenými. Jasne to potvrdzuje u nás pomerne rozšírená teória o realizme a antirealizme. Táto teória sa v zmiernenej forme prejavuje i pri skúmaní realizmu a romantizmu ako nerovnoprávnych umeleckých kategórií. Je tomu tak i v takej interpretácii socialistického realizmu, v ktorej sa jednostranne zdôrazňuje priamočiaro ponímaný realistický základ tejto metódy. Z toho vyplýva nedoceňovanie pretvárajúcich princípov umenia, nedoceňovanie spôsobu, podľa ktorého je predmet potvrdenia znázornený povedzme i formami umeleckej symboliky. Najzreteľnejšie sa to prejavuje v oblasti výtvarného a dramatického umenia, napríklad v dielach Konenkova, Muchinovej, Dejneka a Nisskeho. Pre pochopenie podstaty socialistického realizmu sú veľmi výstižné Gorkého myšlienky, ktoré vyslovil na besede so sovietskymi umelcami: „Akéže má byť umenie, povolané zobrazovať súčasných ľudí a súčasnú dobu?

Keď hovoríme o ‚štýloch' a ‚smeroch', prichádza nám nevdojak na myseľ Puškin a Tolstoj. V realistickom umení sú i prvky romantizmu, i prvky realizmu, i prvky klasicizmu i — ak chcete — symbolizmu. Presnejšie, základom tvorby našich umelcov musí sa stať mnohoplánový realizmus."[32] Práve socialistický realizmus dovoľuje, aby sa v ňom plne prejavili všetky možnosti umenia.

Iná vec je to, že sa v procese vývinu umenia uskutočňujú možnosti, ktoré sú nositeľmi obrazného odrazu skutočnosti, v konkrétnych a pre vývin umenia často veľmi nepriaznivých historických podmienkach. Nie náhodou poznamenal Hegel, že v buržoáznej spoločnosti je umenie odsúdené bojovať so „životnou prózou", čiže inými slovami, na ceste k schváleniu svojich estetických ideálov musí narážať na prekážky.[33] Preto v procese rozvoja umenia pozorujeme jednostranný vývin jeho jednotlivých stránok. Pátos schválenia môže nadobudnúť reakčné, spiatočnícky orientované formy, môže sa vyjadrovať odtrhnuto od skutočnosti, môže sa degenerovať na náhodu a subjektivizmus moderného umenia atď. Ale čím hlbšie a vernejšie sa odhaľujú v tvorbe umelca určité stránky života, tým sú aj v nej organickejšie spojené napodobňujúce i pretvárajúce princípy umenia. Preto keď jednostranne vyzdvihujeme dejiny realizmu alebo romantizmu, hrozí nám nebezpečenstvo, že zjednodušíme proces vývinu umenia.

Musíme ďalej pamätať na podstatné nedorozumenie, s ktorým sa stretávame pri interpretácii pojmu umeleckej metódy. Tento pojem sa často chápe ako faktor čisto subjektívny, ktorý závisí takrečeno iba od samotného umelca, od jeho sympatií a antipatií. Ide tu však o zložitejší problém. V umeleckej metóde musíme okrem úplne zrejmej subjektívnej stránky vidieť i stránku objektívnu, čiže v širšom zmysle slova spoločenské bytie, ktoré určuje povahu umeleckého vedomia umelca. Typy ľudí, ktoré umelca v živote obklopujú, spoločenské konflikty, v ktorých sa odhaľujú ich vzájomné vzťahy a ich podstatné črty, formy umeleckého jazyka daného druhu umenia — to všetko nezávisí od umelcovej ľubovôle — to všetko mu dáva doba. Doba prirodzene vyhradzuje umelcovi i právo, aby si mohol zvoliť podľa svojho hľadiska najpodstatnejšie životné fakty, udalosti a určitú ich ideovú interpretáciu. Ale základný obsah jeho tvorby podmieňuje všeobecný životný proces, charakterizujúci obdobie. Veľkosť umelcovho nadania určuje sa predovšetkým podľa toho, do akej miery vedel nájsť formy odrazu, zodpovedajúce obdobiu. „Myslíme, že spisovateľov talent a jeho aktívna zhoda s dobou, sú dve základné hodnoty spisovateľa — hovorili vo svojom ohlase k ÚV RKS(b) r. 1924 A. Tolstoj, M. Šagiňanová, V. Katajev, S. Jesenin, M. Prišvin, V. Inberová a mnohí ďalší sovietski spisovatelia.[34] Takáto formulácia veľmi jasne vyjadruje, ako samotní spisovatelia chápu, že hoci majú rozličné vlohy, spája ich určitá vnútorná jednota a fakt, že sa v ich tvorbe odrážajú zákonitosti, charakterizujúce samotnú dobu. Skutočne, u každého z týchto spisovateľov badáme, že charaktery, ktoré zobrazujú, sú si blízke. U každého z nich vždy svojím spôsobom vystupuje obraz, ktorý dobová kritika nazývala základným obrazom doby — obraz revolučného pracovníka. Raz to bol lyrický hrdina Tichonovových zbierok Horda a Medovina, partizána Vsevoloda

---

32 F. S. Bogorodskij, *Spomienky na Gorkého*, sborník *Otázky výtvarného umenia*, Moskva 1956, 200.

33 „Dobrí ľudia sú všade, — písal Belinskij — ale čo je chyba: literatúra aj tak nemôže týchto dobrých ľudí využívať..., pretože ich ľudskosť je v priamom protiklade so spoločenským prostredím, v ktorom žijú." — *Listy*, zv. 2, 310.

34 *K otázke politiky RKS(b) v umeleckej literatúre*, Moskva 1924, 106—107.

Ivanova, inokedy Furmanovov Čapajev. Sujety diel týchto spisovateľov súvisia pri všetkej svojej rozmanitosti so zobrazením konfliktov obdobia občianskej vojny. Ideové hodnotenie skutočnosti diktuje tu predovšetkým súhlas s pátosom víťaznej revolúcie.

V Leninových slovách, že v tvorbe Leva Tolstého „obdobie príprav revolúcie... ukázalo sa ako... krok vpred v umeleckom vývine ľudstva"[35] — nachádzame potvrdenie, že priebeh samotného historického procesu objektívne podmieňuje spisovateľovu voľbu základných tém, obrazov a sujetov. V tomto závere spočíva v podstate zmysel známeho Engelsovho výroku, že Balzac vo svojej tvorbe zobrazoval reálne stránky historického procesu, hoci s nimi aj nesúhlasil. Engels videl víťazstvo realizmu práve v tom, že Balzacove obrazy objektívne podmieňuje beh samotného života, a nie jeho subjektívna ľubovôľa. Individuálne vlastnosti umelca sa prejavujú v hĺbke a rozmanitosti jeho obrazu, v tom, ako rýchle vie reagovať na životné udalosti. Ale samotný smer jeho tvorby, výber životného materiálu, jeho výklad mu diktuje doba, obdobie, historické prostredie. Práve preto krokom vpred v umeleckom vývine ľudstva nie je iba tvorba Leva Tolstého, ale i samotné obdobie, v ktorom tvoril.

Pojem umeleckej metódy je výsostne historickým pojmom. Každé obdobie zanecháva na tvorbe umelcov, ktorí sú s ním spojení, nevyhnutnú a nevyhladiteľnú stopu. Každé obdobie stavia pred človeka nové, životné problémy, určuje mu nové vzťahy k rôznym stránkam skutočnosti. Umenie sa sústreďuje na osud človeka v spoločenskom procese, zobrazuje v ňom celú mnohotvárnosť života, a preto musí zakaždým nájsť a poukázať na novú sústavu svojich vzťahov k najdôležitejším stránkam skutočnosti. Ešte ďaleko nestačí povedať, že metóda je vzťah umenia ku skutočnosti. Metóda je vzťah umenia k súčasnosti, cesta k odpovedi na jej základné otázky (alebo vzdialenia sa od nich).

V čom sa teda prejavuje umelecká metóda?

Hoci by sa umenie rozvíjalo vo veľmi rozmanitých formách a uskutočňovalo pritom v určitom historickom prostredí svoje špecifické ideologické funkcie, základným predpokladom tvorby každého umelca je poznanie zákonov krásy, t. j. určitý estetický ideál, predstavy o krásne v živote. V jeho mene tvorí umelec svoje diela, zaň bojuje svojou tvorbou, k nemu privoláva všetkých, ktorí chápu jeho diela. Predstavy o krásne sú podstatou spoločenskopolitických ideálov umelca. Ale v tvorbe vystupujú tieto ideály vo svojom konkrétnom stelesnení. Umelec odhaľuje krásno ako určitý typ ľudského konania. Práve preto vyzdvihujeme umenie ako osobitnú formu vyjadrenia spoločenského ideálu, konkretizovaného, preloženého do reči ľudskej praxe, ktorá nadobudla formu krásna, *estetického* ideálu.

Každý rozbor umeleckej tvorby musí nás priviesť k určeniu estetického ideálu (prakticky ideálov) autora, ktorý riadi jeho hodnotenie života, voľbu javov, o ktorých hovorí. Podľa Černyševského slov dáva mu podklad pre rozsudok nad životom. Estetický ideál v umení (predovšetkým v literatúre) odráža sa vo výzore svojich nositeľov, realizujúcich ideál v živote, v ľudskej praxi, čiže v obrazoch pozitívnych hrdinov (alebo v obrazoch záporných hrdinov, ktorí prekážajú dosiahnutiu tohto ideálu). Vplyv umenia na spoločnosť sa opiera predovšetkým o taký typ ľudského konania, ktorý podáva a ukazuje konkrétnu cestu, ako dostihnúť ideál prostriedkami, ktorými disponujú rôzne druhy umenia. Vytvo-

---

[35] V. I. Lenin, *Spisy*, zv. 16, SVPL, Bratislava 1958, 288.

renie obrazu kladného hrdinu je najdôležitejšou črtou umenia v každom období jeho vývinu. Táto črta určuje jeho výchovný význam, pretože umenie dáva príklad, ako sa má človek správať v živote. Ak i umenie minulosti v istom období svojho vývinu nevytvára z nejakých príčin takýto konkrétny obraz, ukazuje aspoň cestu, ako sa v človeku rozvíjajú črty, ktoré v živote vedú k takémuto hrdinovi. Tieto črty sa prejavujú v kritike skutočnosti, v odhalení spôsobu života, ktorý nedáva možnosť, aby takýto kladný hrdina vznikol, v samotnom autorovi, zobrazujúcom s hnevom a bolesťou záporné stránky života. Ale zobrazenie pozitívneho hrdinu, ako i zobrazenie človeka v umení vôbec predpokladá, že sa človek zobrazí v životnom procese, vo vzťahoch k iným ľuďom, že sa zobrazí jeho účasť v určitých udalostiach, vývin jeho charakteru podľa obklopujúcich ho okolností.

Životný proces je sám osebe vždy dialektický. Vždy sa v ňom stretávame i so včerajškom, t. j. s tým, čo v ňom ustupuje a odumiera, i s dneškom, t.j. s tým, čo v ňom prevláda, a tiež s tým, čo v ňom vzniká — s pokrokovým zajtrajškom, ktorý vystrieda dnešok. Celistvé chápanie životného procesu v jednote všetkých jeho prvkov, v jeho dialektickom vývine je možnosťou, ktorá sa zakaždým svojím spôsobom realizuje v skutočnosti, čiže v danom prípade v umení určitého historického obdobia. Keď hovoríme o estetickom ideále a obraze kladného hrdinu ako o nevyhnutných podmienkach odrazu života v umení, môžeme povedať, že rovnako nevyhnutnou podmienkou je i odraz životnej dialektiky, t. j. reálneho procesu vývinu života, hoci aj vo veľmi nejasných formách. Lenin učí, že základom historického procesu spoločenského vývinu je ustavičný boj ľudových más za oslobodenie, vývin demokratických a socialistických prvkov v každej národnej kultúre. Otázka demokratickosti umenia, otázka, ako sa v ňom odrážajú skúsenosti a nároky ľudu, stručne povedané, otázka ľudovosti umenia úzko súvisí s odrazom dialektiky životného procesu, s odhalením jeho zajtrajška. V socialistickom umení ľudovosť vystupuje prirodzene ako straníckosť, ktorá je vyššou formou ľudovosti. *Estetický ideál* predpokladá svojho nositeľa — *kladného hrdinu.* Kladný hrdina nemôže byť zobrazený mimo *životného* procesu, t. j. mimo *boja ľudu* za oslobodenie v daných historických podmienkach. Umelecká tvorba sa nemôže uskutočňovať mimo týchto základných momentov. Ony určujú to, čo v umení nazývame metódou. Umelecká metóda nie je abstraktným princípom výberu a zovšeobecnenia javov skutočnosti, ale jej historicky podmieneným chápaním vo svetle tých základných otázok, ktoré v každej novej etape vývinu kladie umeniu život.

Je pochopiteľné, že umelec nejestvuje v spoločnosti izolovane. Je spojený s istými spoločenskými skupinami. Jeho estetické ideály nepatria osobne jemu, ale delia sa medzi mnohých iných umelcov, ktorí sú mu sociálne, politicky a ideovo blízki. Preto môžeme v určitom historickom období pozorovať istú principiálnu zhodu v tvorbe viacerých umelcov, blízke estetické ideály, príbuzných hrdinov. Títo umelci rovnako chápu cesty boja nového so starým v spoločenskom vývine atď. V týchto prípadoch hovoríme o smeroch, spájajúcich mnohých umelcov, príbuzných podľa umeleckej metódy.

Umelecká metóda je podľa vyššie uvedeného chápania historický jav. Všetky jej prvky diktuje umelcovi reálne spoločenské prostredie, v ktorom pôsobí. Z neho čerpá svoje estetické ideály, v ňom nachádza materiál pre potvrdenie určitého typu ľudského konania, pozitívneho hrdinu; spoločenské prostredie diktuje reálne životné konflikty, v ktorých sa rozvíja životný proces. V tomto zmysle

je metóda historicky podmienenou formou stelesnenia zákonitostí, ktoré charakterizujú obrazný odraz skutočnosti vôbec. Treba zdôrazniť, že umelecká metóda je formou spoločenského ideového vývinu, a preto nemôže patriť iba jednému, hoci i geniálnemu spisovateľovi. Tento ju iba najplnšie vyjadruje. Ale rovnaké tvorivé tendencie sa určite objavia v literárnom procese mnohých individuálnych štýlov spisovateľov, ako to vidíme povedzme na príklade ruskej „naturálnej školy". Pri všetkej svojej protirečivosti jednotný historický proces určuje i vnútorné spojenie medzi striedajúcimi sa umeleckými metódami. Preto príklon umelca k určitej metóde odrazu skutočnosti nesmieme chápať ako jav čisto subjektívny. Diktuje mu ho doba. Jednotnú tvorivú cestu sovietskych umelcov podmieňuje fakt, že v ich dielach vystupuje socialistická revolúcia, znamenajúca krok vpred vo vývine ľudstva. A práve táto rozhodujúca okolnosť určuje základný smer vývinu sovietskeho umenia.

V triednej spoločnosti, v podmienkach antagonistického boja z vyhranene rozdielnych ideologických pozícií umelcov vyplýva, že okolo spoločných problémov, obrazov a sujetov „diktovaných dobou", rozpútava sa prudký ideový boj. V tomto boji neobyčajne vystupuje do popredia subjektívna stránka tvorby. V socialistickej spoločnosti, kde sa neustále stupňuje ideová konsolidácia, môže sa objektívna zásada, ktorá je základom metódy, rozvíjať obzvlášť plne a naširoko. Umelcovo subjektívne stanovisko sa prejavuje v celom bohatstve jeho tvorivej individuality, pritom ho však neizoluje od iných umelcov. V metóde musíme teda vidieť i jej subjektívnu i objektívnu stránku. A táto jednota subjektívnej a objektívnej stránky umenia vysvetľuje, prečo sa v socialistickej spoločnosti prejavuje spoločná metóda v tvorbe rozličných umelcov omnoho výraznejšie a plnšie, ako v spoločnosti predsocialistického typu.

Pojem realizmu sám osebe nesúvisí s pojmom estetického ideálu alebo kladného hrdinu. Vyjadruje, že v tvorbe umelcov, ktorých nazývame realistami, vystupuje do popredia to, čo menujeme napodobňujúcim princípom umenia. Je to snaha ukázať javy skutočnosti takými, aké sú v samotnom živote, na rozdiel od obrazov, v ktorých dominuje pretvárajúci princíp. Tento dovoľuje umelcovi vzďaľovať sa od bezprostredného verného zobrazenia skutočnosti. Môžeme preto hovoriť o realistickom type tvorby a o romantickom type tvorby. V medziach týchto pojmov musíme však hľadať konkrétnejšie črty zhody medzi umelcami, t. j. ich *historickú blízkosť* v povahe riešených ústredných životných problémov. Tieto problémy sa vynorujú pred umením v historickom procese. Je to problém ideálu, kladného hrdinu, chápania životného procesu a ľudovosti.

Len pri takomto riešení otázky môže mať pojem umeleckej metódy konkrétny obsah. Akoby sme pritom vynímali pred zátvorky spoločné, v umení sa opakujúce tvorivé črty, ktoré charakterizujú obrazný odraz skutočnosti vôbec. V tomto zmysle hovoríme o realistickom a romantickom *type* tvorby.

Takýto postup nám dovoľuje odstrániť obvyklé nedorozumenie, ktoré často vzniká pri charakterizovaní tvorby určitého umelca. Obyčajne sa poukazuje na to, že črty, ktoré sa uňho vyzdvihujú, ľahko môžeme nájsť i u iných umelcov. V tomto prípade ide o prejav všeobecných čŕt obrazného odrazu skutočnosti, ktorý je vždy sprievodným znakom hociktorej umeleckej metódy, ale neurčuje jej historicky podmienený obsah.

II

METÓDA A SMER — TYP TVORBY

V každom období vývinu umenia pozorujeme, že v závislosti od konkrétneho spoločenského prostredia vznikajú súčasne rôzne umelecké metódy. Základné protirečenia, charakterizujúce dané obdobie, chápu umelci rôznym spôsobom, podľa svojich triednych, svetonázorových a napokon estetických stanovísk. Tak napríklad vidíme, že v ruskej literatúre na konci 19. a začiatkom 20. stor. sa zjavuje na jednej strane symbolizmus a akmeizmus, na druhej strane vystupuje Gorkij a jemu blízky spisovatelia. Vedľa tohto existuje tvorba Leva Tolstého a hneď za tým vystupuje I. Bunin, L. Andrejev a A. Kuprin. Všetko toto je prejavom umeleckých metód, ktoré svojím spôsobom odpovedajú na ústredné problémy obdobia. Blízke estetické koncepcie v širokom zmysle slova podmieňujú jednotnosť metódy mnohých spisovateľov — K. Baľmonta, S. Sologuba, V. Briusova, A. Bloka, — spojených so symbolizmom. Na druhej strane vidíme jednotnú metódu M. Gorkého, A. Serafimoviča, D. Biedneho, vo viacerých súvislostiach V. Majakovského a iných.

Jednotné historické prostredie (rozumieme pod ním spoločné triedne stanoviská, spoločný svetonázor, účasť v spoločenskom boji svojej doby atď.), zbližujúce mnohých umelcov, musí sa prejaviť napriek všetkej individuálnej svojráznosti v spoločných estetických ideáloch, v príbuzných charakteroch, v rovnorodých konfliktoch a sujetoch (t. j. v chápaní spoločenského procesu), v štýlovej maniere. Spoločné vlastnosti obrazného odrazu skutočnosti nadobúdajú na tomto historickom podklade špecifický a neopakovateľný charakter. Súčasne sa prejavujú v rade diel, patriacich jednému umelcovi i v tvorbe mnohých umelcov, spojených jednotným historickým prostredím. Táto jednotnosť sa bude prejavovať v principiálne zhodnom prístupe týchto umelcov ku skutočnosti, t. j. v blízkych estetických ideáloch, v interpretácii kladného hrdinu, v hodnotení životného procesu, vo vzťahu k ľudu ako k hybnej sile tohto procesu. Tieto tvorivé princípy sú, ako vidíme, prísne historické. Spája sa v nich jednota subjektívneho (umelec) i objektívneho (doba a prostredie). Umelcov neporovnávame podľa abstraktných, všeobecných princípov ich prístupu ku skutočnosti, ale podľa ich konkrétnych, historicky podmienených tvorivých tendencií (ideály, typy hrdinov atď.). Tieto prísne historicky podmienené tvorivé princípy, spoločné mnohým, navzájom blízkym umelcom, skúmame ako umeleckú metódu.

Umeleckou metódou treba nazvať historicky podmienenú jednotu tvorivých princípov mnohých umelcov, ktorá sa prejavuje v rovnakej interpretácii základných problémov, vznikajúcich v umení v hociktorom historickom období, čiže problému ideálu, hrdinu, životného procesu a ľudu. V tomto zmysle sa problém metódy čiastočne kríži s pojmom smeru, školy. V smere nachádzame konkrétne zvláštnosti tém, charakterov, sujetov, takzvanú jeho aritmetiku, a v metóde, určujúcej zvláštnosti daného smeru, ide o jeho algebru. Keď hovoríme o smere alebo škole, máme na zreteli práve to, že sa v nich spájajú umelci, tvoriaci na základe jednotnej umeleckej metódy. Ináč by daný smer ani nevznikol. Vedľa pojmu metódy treba postaviť do popredia pojem realistického a romantického smeru alebo typu tvorby. Tieto sa budú prejavovať v najrozličnejších formách a vzťahoch v hociktorej metóde, vznikajúcej v procese vývinu dejín literatúry, pretože sa v nich vyjadrujú spoločné vlastnosti obrazného odrazu života. Celkom

zákonite môžeme hovoriť o realizme alebo romantizme vo vzťahu k hociktorej umeleckej metóde. Je však dôležité pochopiť, že v každom danom prípade musíme hľadať konkrétnych určovateľov týchto realistických alebo romantických zvláštností. Nesmieme sa pritom obmedzovať na prosté, všeobecné poukazovanie na ich prítomnosť. Predstava, že Puškin alebo Tolstoj sú realisti, nám ešte v podstate nehovorí nič. Musíme presne určiť, v akej umeleckej sústave, v akých konkrétnych formách sa realizmus vyskytuje u Puškina, a aké zvláštnosti sú v umeleckej sústave Leva Tolstého. Takto pochopíme, prečo Lev Tolstoj nebol spokojný s Puškinovým realizmom, hoci sám bol realistom. V oboch prípadoch rozdiel metód, charakterizujúcich Puškina i Tolstého, odrazil sa prirodzene i v rozdiele toho, ako sa v ich tvorbe prejavili všeobecné realistické tendencie umenia, realistického typu tvorby.

Preto, keď hovoríme o realizme, o realistickom type tvorby, môžeme mať na zreteli iba jeho najvšeobecnejšie zvláštnosti, ktorých základom je umelcova snaha napodobňovať skutočnosť vo formách, typických pre samotnú skutočnosť, možno povedať vo formách podobných životu. Táto životu podobná rekonštrukcia skutočnosti vo formách typických pre skutočnosť vôbec nevylučuje ani umelcov zovšeobecňujúci, ani hodnotiaci vzťah. Umelec vyberá a napodobňuje javy, charakteristické pre skutočnosť, podľa ktorých možno usudzovať o zákonitostiach ovládajúcich skutočnosť. Umelec prejavuje svoj vzťah k zobrazovaným životným faktom v ich výbere a osvetľovaní. Vyjadruje tak svoje estetické hodnotenie, t. j. usúvzťažňuje ich s estetickými ideálmi, ktoré určujú jeho vzťah k životu vôbec.

V tomto zmysle môžeme prijať rozšírenú definíciu realizmu ako umenia, ktorého základnou črtou je vytváranie typických obrazov. Pritom musíme mať na zreteli, že typickosť nechápeme iba ako zovšeobecnenie faktov skutočnosti, ale i ako ich obnovenie vo forme, ktorá je pre ne v samotnej skutočnosti typická. Tento realistický typ tvorby prejavuje sa v historickom vývine umenia v najrozličnejších metódach, a tým nadobúda podľa estetických ideálov a osobitostí životného materiálu, s ktorým je umelec spojený, rozličné formy.

Z tohto hľadiska bude umelec v romantickom type tvorby zreteľnejšie zdôrazňovať svoje estetické hodnotenie skutočnosti, bude sa uňho prejavovať snaha uviesť skutočnosť do vyhranenejšieho vzťahu s vlastnými estetickými ideálmi. Pritom bude alebo zamietať alebo schvaľovať určité stránky skutočnosti. Ide o to, že v romantickom umení vyhraňuje sa tendencia odhaliť také stránky životného procesu, ktoré chce umelec priblížiť, potvrdiť, ktoré podľa neho zodpovedajú jeho ideálu, hoci ich ešte bezprostredne nemôže uviesť do vzťahu so skutočnosťou. Práve preto sa v romantizme vždy celkom jasne stretajú dve zložky — silná kritika existujúcej skutočnosti, ostré oddaľovanie sa od života, privádzajúce k zveličeniu, ku krajnej hyperbole všetko, s čím romantizmus nesympatizuje, s čím z hľadiska nového, čo vzniká, bojuje, a pátos schválenia, odhalenia toho, čo sa ešte iba črtá.

Z toho vyplývajú zvláštnosti romantického zobrazenia života; fantastika, podmienenosť, neobyčajné charaktery a okolnosti — sú formami zovšeobecnenia a zdôraznenia toho, čo sa umelec usiluje dosiahnuť. Subjektivizmus, určitá ľubovôľa rozprávania vyplýva akoby z potreby kompenzovať nemožnosť pretvorenia života vo všetkej jeho konkrétnosti, v jeho živých a reálnych formách. Romantikovo zobrazenie sa zdanlivo podriaďuje výrazu. Prejavuje sa to i v mimoriadne vyhranenej emocionálnosti umeleckého jazyka. V tomto zmysle je popri

svojej zdôraznenej emociálnosti romantizmus súčasne schematickejší a racionalistickejší, pretože nevychádza z „dejín“, ale z „rozumu“ — ako hovorí Engels o utopistoch. Tieto črty však neprekážajú romantizmu znázorňovať zákonitosti reálnej skutočnosti.

Gorkij hovoril o aktívnom romantizme, usilujúcom sa posilniť vôľu človeka k životu, vyvolať v ňom vzburu proti skutočnosti, proti každému útlaku. Charakteristickou črtou romantizmu je aktívny boj so všetkým, čo prekáža životu a jeho vývinu. Zvláštnosťou romantického typu tvorby je, ako vidíme, predovšetkým to, že negravituje k typickému zobrazeniu skutočnosti, t. j. k zovšeobecneniu skutočnosti v „životupodobných“, pre ňu charakteristických formách. Gravituje skôr k výnimočnému, zovšeobecňujúcemu určité tendencie vývinu skutočnosti, akoby túto skutočnosť pretváral podmienečnosťou, hyperbolou, fantastickosťou. Veľmi zreteľne sa to prejavuje v literárnom romantickom diele v zmenenom obraze rozprávača, ktorý vystupuje omnoho aktívnejšie, zachováva si vyhranene subjektívne podfarbenie reči, preplnenej trópami a figúrami.

Romantický typ tvorby, zahrnutý do konkrétnej umeleckej, historicky podmienenej sústavy, prejavuje sa vo veľmi rozmanitých formách. Treba zdôrazniť, že hoci sa veľmi líši od realizmu, nemajú tieto rozdiely v podstate výnimočný význam. Nepopierajú sa vzájomne v tých prípadoch, v ktorých im to okrem estetických ideálov umožňuje aj povaha vývoja samotnej skutočnosti. Podľa Gorkého slov v určitom stupni sa navzájom spájajú.

Keď hovoríme, že realistický a romantický typ tvorby súvisí so všeobecnými tendenciami vývinu umenia a prejavuje sa v najrozmanitejších umeleckých metódach, môžeme si presnejšie predstaviť historický obsah určitej umeleckej metódy.

III

ŠTÝL

Jednotná metóda prejavuje sa v tvorbe každého umelca celkom svojrázne. Závisí to od jeho osobných vlastností, od jeho talentu, kultúrneho obzoru, skúseností atď., čiže od jeho štýlu. Štýl je individuálny prejav metódy. Metóda sama osebe určuje iba smer umelcovej tvorivej práce a neurčuje jej individuálne vlastnosti, nezaručuje umelecké hodnoty. Podmieňuje iba to, v akej miere ich môže umelec dosiahnuť. Preto sa v medziach jednej umeleckej metódy stretávame so silnejšími i slabšími umeleckými dielami, s veľkými, strednými i malými umelcami. V metóde nachádza umelec základ estetického hodnotenia z určitého stanoviska. Z metódy pochopí, kde má hľadať základný materiál pre svoju tvorbu, ako má tento vybraný materiál osvetľovať atď. Ale tieto všeobecné tendencie sa objasňujú len na podklade zásoby individuálnych životných dojmov, ktorú si umelec nazhromaždil, vďaka silnej umeleckej predstavivosti, vďaka výstižnému slovesnému stelesneniu jeho obrazov. Okrem tohto individuálneho tvorivého úsilia je umelecká metóda iba všeobecným pojmom, ktorý nám dovoľuje vystihnúť historicky zhodné črty, spájajúce tvorbu mnohých umelcov, určiť estetické ciele, ktoré si kladú, zistiť, v čom sa líšia od predstaviteľov iných metód atď.

Ale bez rozboru štýlu nebude štúdium umeleckej metódy úplné. Pojem metódy nerozlučne súvisí s pojmom štýlu, s jeho individuálnym stelesnením.

Metóda sa prejavuje iba v konkrétnej umeleckej tvorbe. Umelcov štýl vysvetľujeme na základe rozboru diela. Pritom porovnávame navzájom rôzne štýly a nachádzame umeleckú metódu, ktorá ich spája. V metóde nachádzame predovšetkým to spoločné, čo spája umelcov v štýle a to individuálne, čo ich rozdeľuje: osobné skúsenosti, talent a štýlové zvyklosti.

Štúdium procesu rozvoja umenia nám pomôže pochopiť historické príčiny vzniku, vzájomných vzťahov a bojov metód daného historického obdobia. V tomto historickom procese bude nám jasný príklon určitých metód k realistickému alebo romantickému typu umenia. Bude nám jasný i historický charakter, ktorý nadobúda daný typ umenia vo svojom historickom prostredí. Tak po r. 1900, v období stupňujúcej sa revolučnej aktivity, charakterizuje umelcov, spojených s buržoázno-šľachtickou kultúrou strach pred skutočnosťou, snaha vzdialiť sa od neustále sa stupňujúcich sociálnych rozporov. Je pochopiteľné, že v ich tvorbe nadobúda pretvárajúci princíp obzvlášť ostrú, ba skreslenú a reakčnú podobu. V ich tvorbe sa neobyčajne jasne prejavujú črty reakčného romantizmu. Na druhej strane pokrokovým umelcom, spojeným s osloboditeľskými tendenciami ľudového hnutia, je v tomto čase obzvlášť blízky realistický, napodobňujúci princíp. Umožňuje im výrazne poukázať na protirečenia buržoázno-šľachtického Ruska, na to, že jeho spoločenská formácia je neprijateľná. Realistický typ umenia sa veľmi rozmanito uskutočňuje v diele Leva Tolstého, A. Čechova a mnohých iných autorov tej doby.

Napokon estetická koncepcia, opierajúca sa už o idey socializmu, o pochopenie rozhodnej historickej úlohy robotníckej triedy, ktorá stavia do popredia nových, hrdinských bojovníkov za prestavbu spoločnosti, určuje celkom odlišný charakter pretvárajúcemu, romanticko-revolučnému princípu tvorby Gorkého, Majakovského a iných spisovateľov. Tento princíp pomáha poukázať na typ nových ľudí, formujúcich sa v procese revolučného boja. V ňom vystupujú do popredia črty nového spoločenského zriadenia, ktoré nahradzuje zriadenie staré. Z pochopenia reálnych historických podmienok, v ktorých prebieha revolučný boj, organicky vyrastá pátos pretvárajúceho princípu. A preto sa i v tvorbe umelcov nového typu jasne prejavujú realistické tendencie, ktoré v najplnšej a najcelistvejšej forme odhaľujú črty, charakterizujúce obrazný odraz života. Spomínali sme už slová Maxima Gorkého, že „v dielach veľkých umelcov akoby bol romantizmus spojený s realizmom. Balzac bol realistom, ale písal i také romány, ako je *Chagrinova koža* — dielo, ktoré je veľmi ďaleko od realizmu. Turgenev tiež písal diela v duchu romantizmu, rovnako, ako všetci naši väčší spisovatelia počnúc Gogoľom po Čechova a Bunina. Splývanie realizmu a romantizmu je obzvlášť charakteristické pre našu veľkú literatúru. Dáva jej originálnosť a silu, ktorá čoraz badateľnejšie a hlbšie vplýva na svetovú literatúru.“[36] Je zaujímavé, že Gercenov úsudok o Mŕtvych dušiach sa v mnohom zhodoval s názorom Gorkého: „Smutno je vo svete Čičikovcov, pretože nám je smutno vôbec. I tam i tu máme len jednu potechu: vieru a nádej na budúcnosť. Túto vieru nesmieme však odmietať, nie je prostou romantickou nádejou ‚ins blaue‘, ale má realistický základ.“[37]

Tú istú myšlienku vyjadril i A. Blok, poznamenávajúc, že „skutočný realizmus, veľký realizmus, realizmus veľkého štýlu tvorí srdce romantizmu.“[38]

---

[36] A. M. Gorkij, *Spisy*, zv. 24, ruské vydanie, 417.
[37] A. Gercen, *Zobrané spisy*, zv. 2, Izd. AN SSSR, 214.
[38] A. Blok, *Spisy*, zv. 12, 203.

Chápanie vnútornej jednoty napodobňujúceho a pretvárajúceho princípu umenia, ktoré vyplýva zo slov takých rozličných spisovateľov, ako bol Gercen, Blok a Gorkij, je veľmi poučné. Nebezpečenstvo priamočiareho delenia umenia na „realizmus" a „antirealizmus" je i v tom, že takéto ponímanie vývinu umenia zatieňuje možnosť chápať obohacujúci vzájomný vplyv realistického a romantického smeru v umení. Tento vplyv potvrdzujú umelci rôzneho zmýšľania. Nie je náhodou, že jeho obohacujúci vplyv sa prejavil obzvlášť silne a organicky v pokrokovom umení našich dní, v umení socialistického realizmu.

Metódu socialistického realizmu prirodzene privoláva k životu obdobie socialistickej revolúcie, ktorá napĺňuje umenie novým, nebývalým historickým materiálom a požaduje od neho nové umelecké formy. Žiada od neho, aby vytvorilo nové charaktery a sujety, zodpovedajúce zložitosti historického prostredia, s ktorým súvisia. Nové umenie socialistického realizmu nijako nie je v protiklade s predchádzajúcim umením a nevylučuje ho. Často robíme chybu, keď si myslíme, že pri určovaní novátorstva umeleckej metódy musíme v nej nachádzať iba to, čo nebolo v metódach predchádzajúcich. A naopak. Často si myslíme, že keď poukazujeme na spoločné črty metódy s predchádzajúcimi metódami, musíme odmietať toto novátorstvo. Je to prirodzene veľmi nesprávne. Je nesporné, že umenie predsocialistickej spoločnosti zachováva si estetickú realitu i pre naše dni. To znamená, že umelecké skúsenosti, nazhromaždené v minulosti, sa nestrácajú, ale stávajú sa súčiastkou našich súčasných skúseností, zúčastňujú sa na ich rozvoji. I rozvoj nášho umenia prijíma tradície minulosti, pravda, vo vzťahu k novým stránkam dnešnej skutočnosti. Humanizmus, mužnosť, vôľa, cieľavedomosť, pátos života, pevné charaktery a pripravenosť k hrdinským činom — to všetko sú veľmi dôležité črty predstaviteľa sovietskej spoločnosti. Na ceste ku komunizmu, ku ktorému tento predstaviteľ smeruje, podriaďujú sa konkrétnemu historickému cieľu.

Novátorstvo sovietskej literatúry sa prejavuje vo vytváraní charakteru práve takéhoto človeka. Určité stránky tohto charakteru, zobrazené v nejakej forme v literatúre minulosti alebo prítomnosti, budú sa zúčastňovať na výchove charakteru pokrokového sovietskeho človeka aj v tom prípade, ak sa nebudú odhaľovať v reálnych podmienkach našej spoločnosti. Preto napríklad ešte aj dnes priťahujú pozornosť čitateľov romantické diela A. Grina (*Purpurové plachty* a iné). Niet v nich socialistického človeka, ale Grinove sny o ľudskom šťastí, pátos zobrazených hrdinských činov, vášne a túžby — to všetko je súčasnému človeku veľmi blízke. Humanizmus, ktorý je charakteristický pre Grina, je v konečných dôsledkoch i súčasťou rozvoja socialistického humanizmu, typického pre sovietske umenie.

Preto si socialistický realizmus osvojuje tradície umenia minulosti v najširšom zmysle tohto slova. Sovietske umenie vôbec nevylučuje, že by sa nemohli objaviť diela, ktoré by mali veľmi dôležitú úlohu vo všeobecnom vývine socialistickej kultúry, hoci by i neboli bezprostrednými dielami socialistického realizmu. Vzťahuje sa to predovšetkým na pokrokovú zahraničnú literatúru. Platí to i pre sovietsku literatúru dvadsiatych rokov. Toto však neprotirečí faktu, že socialistický realizmus je pokrokovou metódou súčasného umenia, že najplnšie vyjadruje vedúce tendencie vývinu umenia súčasnosti. To znamená, že základné tvorivé problémy, ktoré sa vždy vynárajú pred umením v hociktorom období jeho vývinu a o ktorých sme už hovorili, metóda socialistického realizmu nastoľuje a rieši na materiáli najbližšom ústredným protirečeniam našej doby.

Rieši ich pod zorným uhlom toho ich ideového chápania, ktoré plne zodpovedá charakteru vývinu súčasného historického procesu. Lenin vo svojich statiach o Tolstom poukázal, že význam umelca je tým väčší, čím viac sa umelec približuje k odrazu najpodstatnejších protirečení svojej doby.

Najdôležitejšie zvláštnosti metódy socialistického realizmu sa určujú, počnúc tvorbou Maxima Gorkého tým, že na jeho základe sa zobrazujú najrozličnejšie stránky skutočnosti, najmä v súvislosti so základnými protirečeniami našej doby. To umožňuje umeniu stáť na úrovni požiadaviek, ktoré naň kladie naša doba. Z toho vyplýva záver, že socialistický realizmus sa neredukuje na zobrazenie javov skutočnosti. Do jeho obzoru patria i javy minulosti, i život kapitalistickej spoločnosti atď. Metóda socialistického realizmu sa teda prejavuje predovšetkým v ponímaní určitých javov minulosti alebo nesocialistickej skutočnosti pod zorným uhlom problémov, ktoré sú pre nás dôležité dnes. Prejavuje sa vo výbere javov, ktorých objasnenie je dôležité pre súčasnosť, vo výchove charakteru socialistického človeka, povedzme na skúsenostiach minulosti, jedným slovom vo vysvetľovaní všetkých javov skutočnosti v duchu komunistickej straníckosti. Belinskij svojho času správne poznamenal, že sa spytujeme minulosti „aby nám vysvetlila našu prítomnosť a zmienila sa o našej budúcnosti."[39]

Základom umeleckej metódy sovietskej literatúry je komunistická straníckosť. Hlboký metodologický význam Leninovej charakteristiky úloh novej literatúry v článku *Stranícka organizácia a stranícka literatúra* (1905) spočíva predovšetkým v tom, že poukazuje na súvis medzi vývinom literatúry a požiadavkami života. „Bude to slobodná literatúra, lebo nie ziskuchtivosť, ani kariéra, ale idea socializmu a spolucítenie s pracujúcimi bude získavať nové a nové sily do jej radov. Bude to slobodná literatúra, lebo bude slúžiť... miliónom a desaťmiliónom pracujúcich, ktorí sú výkvetom krajiny, jej silou, jej budúcnosťou. Bude to slobodná literatúra, oplodňujúca posledné slovo revolučného myslenia ľudstva skúsenosťami a živou prácou socialistického proletariátu, vytvárajúca stále vzájomné pôsobenie medzi skúsenosťami minulosti (vedecký socializmus, ktorý dovŕšil vývin socializmu od jeho primitívnych utopistických foriem) a skúsenosťami dneška (súčasný boj súdruhov robotníkov)."[40] Je zrejmé, že Lenin tu hovorí predovšetkým o literárnom smere, do ktorého sa budú vlievať vždy nové a nové sily a vyzdvihuje základné tvorivé tendencie, ktoré budú tieto sily spájať. Ide tu práve o to, čo sa neskôr začalo nazývať metódou. Tieto základné tvorivé tendencie spája Lenin so základnými črtami nového historického obdobia. Ich obsah videl predovšetkým v odraze skúseností a živej práce socialistického proletariátu.

To znamenalo, že do literatúry sa dostával nový typ kladného hrdinu, nový i svojou spoločenskou povahou, i svojimi ideovými snahami, zakladajúcimi sa na posledných úspechoch revolučného myslenia ľudstva. Črty novej literatúry spájal Lenin s myšlienkou ľudovosti, so službou miliónom pracujúcich a s myšlienkou boľševickej straníckosti, ktorá vyjadrovala záujmy ľudu v najplnšej a najvyššej forme. Črty novej slobodnej literatúry vyplývali podľa Leninovho chápania zo samotného historického prostredia, z povahy spoločenských vzťahov nového historického obdobia. Nešlo tu o nastoľovanie dogmatických požiadaviek, ale o to, aby sa v literatúre odrážali reálne javy samotnej epochy, o spoločný

[39] V. G. Belinskij, *Zobrané spisy*, red. Vengerov, zv. 12, 398.
[40] V. I. Lenin, *Spisy*, zv. 10, SVPL, Bratislava 1957, 37.

smer tvorby spisovateľov, o jednotnú metódu. Konkrétne cesty vývinu literárnej tvorby určujú predovšetkým individuálne vlastnosti spisovateľa. V súvislosti s týmito vlastnosťami prejavujú sa všeobecné črty umeleckej metódy v neopakovateľnom a svojrázne individuálnom štýle spisovateľa, čo závisí od veľkosti jeho talentu a blízkosti k revolučnej skutočnosti.

Začiatkom 20. stor. v literatúre čoraz zreteľnejšie vystupovali všeobecné tendencie, ktoré predvídal Lenin ešte r. 1905. Zvlášť plne ich vo svojej tvorbe vyjadril Maxim Gorkij. Gorkij prvý uviedol do literatúry nový typ kladného hrdinu. Obrazy Nila *(Meštiaci)*, Pavla Vlasova *(Matka)*, Sincova *(Nepriatelia)*, Jegora Dosekina *(Leto)* a mnohé iné svedčia o tom, že Gorkij nachádzal svojich hrdinov práve tam, kde ich tvorila a vychovávala samotná doba. Práve preto nazýval Lenin Gorkého najväčším predstaviteľom proletárskeho umenia. Gorkij nebol osamotený. Poviedky Serafimoviča, jeho román Mesto v stepi, bájky D. Biedneho, poémy Majakovského s odmietaním starého sveta so zdôrazňovaním nového lyrického hrdinu — hlásateľa približujúcej sa revolúcie, to všetko nasvedčuje, že nové obdobie privolávalo k životu i nové vzťahy umenia ku skutočnosti.

Spätosť umeleckej metódy s novými črtami doby robí ju pružnou v historickom zmysle. Menia sa skúsenosti a živá práca proletariátu, rozvíja sa jeho revolučné myslenie, mení sa podstata konfliktov spoločenského života. Všetko to zanecháva hlbokú stopu aj v samotnej umeleckej metóde. Umelecká metóda si naďalej zachováva všeobecné tendencie, ale súčasne sa neustále rozvíja. Tento vývin sa neodráža iba v zmenených charakteroch a konfliktoch, ale i v celom zobrazení životného procesu. Je charakteristické, že koncom 19. a začiatkom 20. stor. sa Gorkij vo svojej tvorbe i v teoretických prejavoch nápadne obracia k tradíciám revolučného romantizmu, hoci v podstate zobrazuje skutočnosť realisticky. Romantické tendencie v jeho tvorbe sa postupne zoslabujú, ale opäť sa zreteľne prejavia v *Rozprávkach o Taliansku.* V Majakovského poézii raného obdobia a v prvých rokoch po Októbri zaznieva veľmi silne romantický pátos. V prvých pooktóbrových rokoch sa romantický prúd široko rozlieva po celej sovietskej literatúre a ku koncu dvadsiatych rokov znovu slabne.

Nie je ťažké spozorovať, že tieto rozličné vzťahy romantických a realistických tendencií opäť súvisia s historickým prostredím. Začiatky rozvoja robotníckeho hnutia, ktoré sa ešte neprejavilo reálnymi činmi, vplýva na Gorkého snahu podať ho v romantických obrazoch, ktoré stelesňovali vzrastajúcu revolučnosť robotníckej triedy. Podľa toho, ako mohutnelo revolučné hnutie, nachádzal Gorkij čoraz rozmanitejší materiál pre vytvorenie typu revolucionára v samotnej spoločnosti. Predvečer Veľkej októbrovej revolúcie a hneď zatým samotné jej uskutočnenie a hrdinské roky občianskej vojny opäť vzbudili snahu v romantických obrazoch potvrdiť najpodstatnejšie črty novej skutočnosti, ktorá sa ešte len tušila.

Musíme vidieť, že kolosálne úspechy sovietskeho zriadenia v posledných rokoch a grandiózne perspektívy sedemročného plánu opäť sa prejavili v umení našich dní zosilnenými romantickými tendenciami. (Vučetič, *Prekujeme meče na radlá;* Postnikov, *K hviezdam;* Konenkov, *Oslobodený človek;* Chačaturjan, *Balet Spartakus.*)

V našej kritickej literatúre sa ešte neustálila konkrétna a bežná definícia metódy socialistického realizmu, okrem najvšeobecnejšieho poukazovania na jeho podstatu, ktoré nachádzame v Organizačnom poriadku Sväzu sovietskych

spisovateľov a ktoré r. 1934 prijal prvý sjazd spisovateľov. V základe sa ho pridržiava i tretí sjazd. V organizačnom poriadku sa spomína, že sovietskych spisovateľov spája snaha pravdivo zobrazovať život v jeho revolučnom vývoji, socialistický vzťah k životu, snaha aktívne sa zúčastňovať na výstavbe socializmu. Toto tvorí základ jednoty sovietskych spisovateľov. Keď z neho vychádzame, musíme konkretizovať našu predstavu o metóde socialistického realizmu, preskúmať spoločné črty v tvorivej praxi našich spisovateľov. Ako sme videli, tieto spoločné črty sa prejavujú v principiálne rovnorodých charakteroch, v zhodných základných životných konfliktoch, z ktorých naši spisovatelia čerpajú sujetové situácie, v chápaní socialistického ideálu, v kritike všetkého, čo je v rozpore s novým svetom. V metóde sa prejavuje to, čo je v tvorbe spisovateľov všeobecné, v štýle to, čo je individuálne. Bohatstvo štýlov, o ktorých sa hovorí v organizačnom poriadku SSS, dovoľuje metóde socialistického realizmu podchytiť najrozličnejšie stránky života, reagovať na nové a nové otázky, ktoré prináša jeho vývin. Talent súčasného umelca môže sa prejaviť vo formách, ktoré v najväčšej miere zodpovedajú dobe, predovšetkým v metóde socialistického realizmu. Jej základné črty môžeme postihnúť v tvorbe najrozličnejších predstaviteľov nášho súčasného umenia, napriek rozdielu ich individuálnych štýlov. Je nám zrejmé, do akej miery sa navzájom odlišujú tvorivé individuality napríklad Majakovského a Isakovského, Solochova a Erenburga, Fadejeva a Gladkova, Fedina a Leonova a iných sovietskych spisovateľov. Ale zároveň nemôžeme nepociťovať ich hlbokú vnútornú tvorivú blízkosť. V konečných dôsledkoch nám všetci podávajú človeka, ktorého charakter sa formuje v podmienkach socialistickej revolúcie. Tento spoločný typ revolučného činiteľa zobrazujú spisovatelia v najrozličnejších sujetových situáciách, v pozadí ktorých stoja základné protirečenia súčasného historického procesu, procesu formovania socialistickej spoločnosti, jeho základné sociálne konflikty. Zapájajú sa doň najširšie ľudové masy. Tento proces interpretujú spisovatelia predovšetkým stotožnením sa s víťazstvom socializmu, vo svetle socialistického ideálu.

Jasne cítime, že všetci títo spisovatelia idú jedným smerom, k jednému cieľu, hoci súčasne je zrejmé, že každý z nich ide svojou zvláštnou cestou, ktorá sa neopakuje u iného spisovateľa. Práve pojem umeleckej metódy, metódy socialistického realizmu pomáha vystihnúť všeobecné črty sovietskeho umenia. Takéto ponímanie všeobecných čŕt socialistického realizmu, ktoré som stručne podal v časopise Literatura i žizň (8. októbra 1958) vyvolalo pochybnosti V. I v a n o v a, ktorý reagoval v časopise Znamia (1959, č. 5) článkom *O základných stanoviskách socialistického realizmu.* V. Ivanov sa obáva, že ak pôjdeme touto cestou, dostaneme sa k dogme, ktorej sa môžu chopiť revizionisti. Ale strach pred dogmou môže sa tiež stať dogmou. Snaha nedať revizionistom možnosť „chopiť" sa určitých stanovísk je sotva užitočná v boji s nimi. Treba zrejme vychádzať z podstaty veci. V. Ivanov, žiaľ, túto podstatu veľmi zjednodušil. Zjednodušenie spočíva v tom, že Ivanov vkladá do pojmu principiálnej rovnorodosti charakterov a sujetov spisovateľov socialistického realizmu predstavu, že tieto sú zhodné a rovnaké. Pri takomto chápaní veci dospejeme prirodzene — ak použijeme slová V. Ivanova „charakter je predovšetkým to, čo robí človeka neopakovateľným", k tomu, že každé zblíženie spisovateľov, každé ich zaradenie k spoločnému typu, priviedlo by k ich nivelizovaniu. Ale redakcia časopisu Znamia dovolila čitateľovi v tom istom čísle prekonať obavy V. Ivanova. Iba o 25 strán ďalej (str. 198) N. S o k o l o v o v á v článku *Hlavná je súčasnosť*

cituje známe slová M. Kalinina: „Hrdinami našich literárnych diel sú aktívni budovatelia nového života — robotníci, robotníčky, kolchozníci, straníci, komsomolci, pionieri, hospodári; tematikou našich diel je tvorivá činnosť našej krajiny.“ N. Sokolovová správne ďalej hovorí: „Hrdina sovietskej literatúry, aktívny budovateľ nového života sa mení, rastie, nadobúda nové črty, nové vlastnosti. Dnes je iný, ako bol v rokoch, keď vznikol Cement alebo S časom o preteky. Akýže je náš obdivuhodný súčasník, budovateľ komunistickej skutočnosti?“

Ako vidíme, len čo sa dostávame ku konkrétnemu rozboru našej súčasnej literatúry, musí kritik pociťovať vnútornú jednotu jej hrdinov, popri všetkej rozmanitosti ich neopakovateľných charakterov. Mnohostrannosť nášho života úplne odstraňuje nebezpečenstvo, že tieto charaktery budú „nivelizované“. Ale keď nechceme vidieť zákonitosti samotného života socialistickej spoločnosti, ktorá diktuje svojmu umeniu kde a v čom má nachádzať svojich hrdinov, nemôžeme vidieť ani objektívny historický základ novej metódy. V. Ivanov z obavy, aby neupadol do dogmy trvá na tom, že metóda sa redukuje na subjektívny „vzťah spisovateľa ku skutočnosti“ (str. 174). Takáto kardinálne opravená Černyševského definícia (nie umenie, ale jednotlivý spisovateľ!) redukuje proces vývinu umenia na neopakovateľné spisovateľské individuality, ktoré vytvárajú neopakovateľné charaktery. Stálou a nutnou podmienkou vývinu umenia a najmä literatúry sú principiálne spoločné charaktery a sujety, ktoré možno podľa typu uviesť do vzájomných vzťahov. Práve preto sme presvedčení, že táto jednota nahradzuje školy, smery, prúdy atď. Ideologický boj sa prejavuje v literatúre rozličným interpretovaním charakteristických životných javov. Obrazy Rachmetova, Bazarova, Marka Volochova sú napriek svojej neopakovateľnosti historicky podmienené a navzájom súvisia, pretože za nimi ako spoločenský jav stojí „nihilizmus“.

V antagonistickej triednej spoločnosti z rozdielnych spoločenských stanovísk spisovateľov, z prudkého zápasu ich spoločenských záujmov pochopiteľne vyplýva, že okolo ústredných otázok, základných obrazov, ktoré diktuje doba, rozpútava sa ostrý ideový boj. Do popredia sa dostávajú rôzne spoločenské ideály, začína sa boj rôznych metód a štýlov. Práve preto v ruskej literatúre šesťdesiatych rokov minulého storočia, v tvorbe Černyševského a jemu blízkych spisovateľov vystupovala postava revolučného demokrata v úlohe kladného hrdinu. V mnohých dobových antinihilistických románoch sa naopak revolučný demokrat interpretoval ako postava negatívna. Rovnaký prudký boj sa rozpútal okolo postavy revolucionára v literatúre na začiatku 20. stor.

I v sovietskom umení (najmä v prvých rokoch po Októbri, i v priebehu celých dvadsiatych rokov) stretávali sa v mnohých prípadoch rôzne ideové tendencie, ale na inom pláne. Ako sme už hovorili, v procese vývinu umenia vzrastala tvorivá jednota a metóda socialistického realizmu, podchytávala čoraz širšie vrstvy sovietskych umelcov. Obraz komunistu je neopakovateľný i v tvorbe Fadejeva, i v tvorbe Gladkova, ale nie je osobným objavom niektorého z týchto spisovateľov. Tak ako iným, aj im ho dalo obdobie, ktoré vytvorilo pôdu pre nový typ umenia. Veľmi dobre to vie i V. Ivanov. Zbytočne sa bojí záverov, ktoré historicky vysvetľujú blízkosť tvorivých zvláštností sovietskych spisovateľov. Z týchto záverov súčasne vyplýva, že táto blízkosť a podobnosť nie je vonkajškovo vnútená. Nie náhodou sa na Prvom sjazde sovietskych spisovateľov formulovali tézy metódy socialistického realizmu ako základnej metódy soviet-

skej literatúry. Pritom sa v organizačnom poriadku Sväzu zreteľne zdôrazňuje, že jednotná metóda umožňuje vývin najrozličnejších individuálnych štýlov a nijako ich nemôže obmedziť.

Metóda socialistického realizmu je cestou umenia k súčasnosti, k zobrazeniu jej najdôležitejších problémov. Otvára pred umením možnosti najhlbšieho odrazu skutočnosti v jej revolučnom vývine, v jej pohybe ku komunizmu. Poukazuje na základný, ústredný charakter obdobia, na revolučného činiteľa v jeho najrozličnejších životných obmenách, v najrozmanitejších formách a etapách boja so všetkým, čo prekáža vývinu novej spoločnosti. Metóda socialistického realizmu usmerňuje takto pozornosť na ústredné konflikty doby, na životné protirečenia, ktorých rozriešenie je pre pohyb vpred životne dôležité. Pojem metódy socialistického realizmu je nerozlučne spätý s pojmom individuálneho štýlu. Mimo neho sa nemôže prejavovať. Metóda socialistického realizmu je predovšetkým tvorivou možnosťou. I v minulosti sme mohli okrem veľkých predstaviteľov realizmu, ako bol Lev Tolstoj, sledovať tvorbu druhoradých, treťoradých, ba celkom bezvýznamných predstaviteľov realizmu. Podobne i teraz v sovietskom umení vznikajú i vynikajúce i stredné i menej úspešné diela socialistického realizmu. Inými slovami možnosti, ktoré dáva socialistický realizmus, uskutočňuje každý umelec svojím spôsobom. Závisí to od všeobecných zákonov umeleckej tvorby, ktoré platia v rovnakej miere pre hociktorú umeleckú metódu.

Ale práve to, že metóda socialistického realizmu zodpovedá obdobiu, t. j. že pred umelcom odhaľuje spôsob, ako chápať jej najvýznamnejšie a najpodstatnejšie javy, že ich pomáha socialisticky ponímať a v historických žánroch pochopiť minulosť vo svetle prítomnosti, vytvára najvhodnejšiu tvorivú atmosféru. V tejto atmosfére sa môžu individuálne zvláštnosti umelca rozvíjať najplnšie. Socialistický realizmus pomáha vidieť skutočných ľudí a skutočných hrdinov tam, kde pôsobia, poukazuje na životné konflikty, v ktorých sa stretávajú a riešia najpodstatnejšie životné protirečenia. Hovorí o najvyšších a najušľachtilejších cieľoch, ktoré sa ľudská spoločnosť usiluje dosiahnuť. Socialistický realizmus ozbrojuje tak umelca i kritickým vzťahom ku skutočnosti. Vo svetle veľkých spoločenských úloh stanú sa umelcovi jasnejšími všetky nedokonalosti života, ktoré sú prekážkou pri riešení týchto úloh.

Socialistický realizmus je pokrokovou metódou súčasného umenia. Ale v každom konkrétnom diele akoby sa táto metóda znovu rodila. Všeobecnú koncepciu skutočnosti, ktorú metóda dáva, musí umelec stelesniť v ľudských osudoch, v intímnych zážitkoch, v najjemnejších odtienkoch svojho umeleckého jazyka. A tu už všetka zodpovednosť spočíva na ňom. A. Blok kedysi hovoril, že iba to dielo spisovateľa, „v ktorom sa spálil do tla, iba to sa môže stať veľkým". Túto samožertvu žiadal Blok od spisovateľa v mene pravdy. „Každú pravdu" — hovoril — „spoveď, hoci by bola i chudobná, krátka, hoci by nemala svetový význam — pravdu Gleba Uspenského, Nadsona, Garšina — i ešte menšiu pravdu príjmeme s otvoreným náručím."[41]

Umelecká metóda socialistického realizmu je iba cestou k pravde. A pravdu nachádza umelec tam, kde je najbližšie k životu. Ak sa od neho vzďaľuje, jeho metóda sa mení na schému a dogmu.

(Z rukopisu prel. N. Čepanová)

---

[41] A. Blok, *Spisy*, zv. 10, 162.

JÁN BÉDER

NÁSTUP GENERÁCIE *MLADÉ SLOVENSKO*

Termín *Mladé Slovensko* doterajšia historiografia a literárna veda nepoužívala ani ako pomenovanie pre generáciu tridsiatych a štyridsiatych rokov 19. storočia, ani ako názov literárnej školy tejto doby. Všeobecne sa táto generácia nazýva *štúrovskou* a v literárnej histórii *Štúrovou školou*. O správnosti názvu *štúrovci* sa pri marxistickom hodnotení našej minulosti už vyslovili pochybnosti. Správne sa konštatovalo, že týmto názvom sa v slovenskom národnom hnutí zastierajú ideové rozpory, že sa ním „podporuje nesprávny dojem monolitosti, nehovoriac už o tom, že je odrazom istého kultu osobnosti, ktorý tak rada vytvárala buržoázna historiografia okolo jednotlivých význačných historických postáv“.[1]

Základným dielom, ktoré navodilo takéto pomenovanie, je Hurbanov životopis Ľudovíta Štúra, uverejňovaný v Slovenských pohľadoch r. 1881—84. Štúrovo nesporne vedúce postavenie v štyridsiatych rokoch posilnilo dôveru v Hurbanovu koncepciu národného vývinu. Pravda, k Hurbanovmu dielu sa najmä po r. 1945 literárni historici (A. Mráz, M. Pišút, I. Kusý) stavali kriticky a naznačovali jeho nedostatky, ako je nepresnosť, neúplnosť a určité skresľovanie, ktoré vyplývalo z Hurbanových konzervatívnych náhľadov z konca života. Vcelku sa však uznávali jeho náhľady na vznik, formovanie a činnosť mladej slovenskej generácie. Hurban predstavil Štúra ako ideového učiteľa, organizátora a vodcu generácie svojich súčasníkov, ktorý rozvinul nový národný a kultúrny program a dovŕšil ho v známych akciách štyridsiatych rokov. Tak sa potom zdalo, že skutočne nový sociálny a kultúrny vývin v spomínaných decéniách tvorí jeden mocný prúd, vyvolaný Ľ. Štúrom v tridsiatych rokoch a ním zavŕšený v štvrtom desaťročí minulého storočia.

Pri hlbšom skúmaní Hurbanovho diela, pri jeho konfrontácii s pramenným materiálom sa však odhaľujú skutočnosti, ktoré odopierajú Hurbanovmu dielu v mnohých častiach dokumentárnu hodnotu a ukazujú aj neudržateľnosť jeho celkovej koncepcie nástupu novej generácie.

Veľké vecné omyly, časté skresľovanie udalostí v ich priebehu i v hodnotení sú v ostrej protive s tým, že Hurban bol očitým svedkom oných čias a významným činiteľom novej generácie. Aj keď pripustíme po štyridsaťpäťročnom odstupe možnú nepresnosť, aj keď prihliadneme na zmenu v Hurbanových náhľadoch, vnuká sa myšlienka, že Hurban aj vedome staval svoju koncepciu tak, ako sme naznačili. Boli to ideové zámery, ktoré ho viedli, aby po zatvorení Matice slovenskej a slovenských gymnázií „namaľoval ideálny obraz novšej

---

[1] Vl. Matula, *K niektorým otázkam slovenského národného hnutia štyridsiatych rokov 19. storočia,* Historický časopis II, č. 3, 399, pozn. 10.

histórie ubiedeného, utrýzneného, ukrižovaného národa slovenského“.[2] Preto príklad činorodej, nepoddajnej generácie z čias svojej mladosti stelesnil v ideálnom vlastencovi, v národnom bohatierovi, v Ľudovítovi Štúrovi. Preto mu na mnohých miestach Štúr vychádza ako „božský apoštol“, „priezračný éterický zjav svetov a iného rodu bytnosť, než aké obyčajný vek plodieva“, „mladý prorok“, „náčelník“, „absolútny kráľ a vodca bohatier“, ktorý vládol „nad svojimi junákmi mocou svojej elektricity“. Nemožno Hurbanovi nepriznať šľachetný zámer, aj keď je nám dnes jasné, že to nebola cesta k ozdraveniu a záchrane slovenského národného života. Nebola ňou okrem iných príčin aj preto, že Hurban v istých zložkách postavil jasne pokrokový odkaz generácie Mladého Slovenska proti pokrokovým silám spoločenským a literárnym v čase svojej staroby.[3]

Hurban nepoznal, alebo vedome obišiel mnohé historické fakty. Preto je možné, že predstavuje následky ako prvotné podnety a vyhlasuje nepodstatné javy za hlavné, rozhodujúce. Idealizuje Štúrovu osobnosť, preceňuje jeho schopnosti, zveličuje dobré vlastnosti a obchádza jeho nedostatky, používajúc pritom celý rad štylistických prostriedkov s oslavným zameraním. Hurban zastiera rozpory a protiklady, ktoré sa svojským spôsobom prejavili už v tridsiatych rokoch a boli vyvolané niektorými povahovými črtami Štúrovej osobnosti i náznakmi jeho samostatnej, teda skutočne „štúrovskej“ línie, ktorá sa potom prejavila a rozvíjala v štyridsiatych rokoch. Najväčší nedostatok Hurbanovej koncepcie je v tom, že je naskrz idealistická, vyvodzujúc rast novej generácie a jej radikálno-demokratický program zo Štúra samého, z jeho imponujúceho zjavu, z pevnosti jeho charakteru, húževnatej pracovitosti, z jeho národného a slovanského oduševnenia, slovom zo Štúrovej osobnosti. Hurban vznik nového hnutia príliš uzaviera do školského prostredia, vyvodzuje ho síce z vážnych, ale nie rozhodujúcich podnetov kultúrnych, a takmer celkom ho izoluje od daností sociálnych. Nástup novej generácie nemožno vysvetliť len z ideológie a kultúrnej situácie domácej, konkrétne z diela Kollárovho, Hollého a Šafárikovho, tobôž už nie z vplyvu Jura Palkoviča a jeho Katedry. Hybnou silou generácie synov už na začiatku boli také ideové podnety, ktoré boli protikladné ideológii otcov. Tieto protiklady sa stupňovali až do otvorených konfliktov kultúrnopolitických a v oblasti literárnej až po vystúpenie samostatnej literárnej školy.

Termín Mladé Slovensko, označujúci generáciu tridsiatych a štyridsiatych rokov, nie je neznámy. Často sa hovorí o „mladých Slovákoch“, o predstaviteľoch „mladého Slovenska“.[4] V tomto zmysle nájdeme názov Mladé Slovensko ako záhlavie kapitol pre literárny vývin v spomínaných desaťročiach v Jakubcových *Dějinách literatury českej*.[5] My však v termíne Mladé Slovensko nechceme zvý-

---

[2] Ľ. Štúr, *Rozpomienky*, Bratislava 1959, 21.

[3] Najväčších omylov a skreslenia vývinu sa Hurban dopúšťa najmä v prvej knihe životopisu Ľ. Štúra, kde naširoko hovorí o ideových a organizačných činiteľoch, ktorí formovali novú generáciu v tridsiatych rokoch až do Štúrovho príchodu z Halle. Podrobne sa nimi zaoberám v štúdii *Hurbanova koncepcia Ľ. Štúra*, Slovenská literatúra VI, 1959, č. 3, 344—355.

[4] Napr. A. Mráz, *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava 1948, 137, 138.

[5] Jakubec, *Dějiny literatury české*, Praha 1934, II. Túto časť spracoval J. B. Čapek. V jej rámci rozoznáva tzv. „generáciu prechodu“ (Kuzmány a epigóni Kollárovi) a „dobu Štúrovu“ (štyridsiate roky).

razniť len *vekový* rozdiel medzi staršou a nastupujúcou generáciou, ale obsiahnuť v ňom *ideovú a organizačnú spríbuznenosť* so slobodomyseľným, revolučným hnutím, ktoré sa zdvihlo v Európe po júlovej revolúcii v Paríži r. 1830 a vyhranilo sa nielen v zmysle politickom, ale niekde aj literárnom pod názvami Mladá Európa, Mladé Taliansko, Mladé Nemecko a Mladé Poľsko. Súvislosť s týmto európskym hnutím zdôraznil u nás už Štefan Krčméry: „Niečo z toho, čo sýtilo v tie časy ovzdušie mladej Európy (predtým hovorí o silách, ktoré sa r. 1830 žiadali na povrch spod tvrdej kôry absolutistického režimu — našou terminológiou: revolučné sily), — čo sa spievalo v študentských kruhoch u Nemcov i u Talianov, ozývalo sa v Prahe, vo Viedni, medzi ukrajinskou mládežou v Haliči, v Ľvove a pod poľskými vplyvmi aj u nás." Ďalej vyzdvihuje vplyv pražského a viedenského ohniska týchto ideí, pod účinkom ktorých „začala sa náhle a revolučne akosi budiť mládež slovenská v Bratislave".[6] Nevieme nakoľko Krčméry poznal dokumentárny materiál o skutočných stykoch a spojeniach medzi týmito centrami, ale jeho záver je pravdivý, keď vyvodzuje, že z týchto zdrojov sa „sýtila ideológia mladého pokolenia"[7] a v nich vidí hlavný podnet prelomu do spisovnej slovenčiny a vzniku novej básnickej školy. Aj Milan Pišút, ktorý sa najdôkladnejšie zaoberal počiatkami tejto básnickej školy, zisťuje, že jej členovia „... patria do skupiny hnutia mladoeurópskeho, ako sa ono prejavovalo v Nemecku a v Itálii, do skupiny, ktorá bojovala za ideály národné, sociálne a demokratické".[8] Jaroslav Vlček, ktorý pre túto školu zaviedol názov Štúrova škola, pri novom vydaní *Dejín literatúry slovenskej* si uvedomoval priúzke hranice, do ktorých uzavrel celkom podľa Hurbana toto hnutie. Vytyčuje úlohu „organicky zviazať ideový rozbor školy Štúrovej" s domácim prostredím a užšie ho pripojiť „k znovuzrodeniu všetkých ostatných kmeňov slovanských na severe, východe i juhozápade".[9]

Takéto súvislosti skutočne existujú, možno ich nielen vyvodzovať, ale aj dokumentárne doložiť, čím sa v súlade s marxistickým náhľadom potvrdzuje podmienenosť nášho národného obrodenia aj v jeho poslednej fáze i s domácim, i s európskym hospodárskym a spoločenským vývinom. Vyvádzame ho tak z idealistických určení Hurbanových, z úzkeho rámca uhorského, z domnelého provincionalizmu a zaostávania za sociálnym a kultúrnym vývinom na Západe. Nesporné ideové a organizačné spojenie mladého hnutia s revolučnými silami v Európe po r. 1830 nielen jasne potvrdzuje jeho „modernosť" a vysvetľuje jeho radikálno-demokratický program, ale aj oprávňuje nazvať toto hnutie termínom Mladé Slovensko. Ak je v tomto pomenovaní obsiahnutá principiálne jednota s protifeudálnym hnutím Mladej Európy, najmä jej odnože Mladého Poľska, nijako to nevylučuje ani nepopiera samostatnosť a špecifickosť slovenského hnutia, určeného koniec koncov domácimi ekonomickými a spoločenskými podmienkami. Práve tieto zvláštne pomery umožnili, že európske revolučné podnety sa rozrástli na Slovensku do samostatného hnutia, ktoré nielenže nastoľovalo nový, pokrokový kultúrny a politický program, ale ho aj realizovalo, lebo program Mladého Slovenska stal sa hlavným a oficiálnym programom slovenského národného hnutia. Tu je aj podstatný rozdiel medzi vývinom na Slovensku

---

[6] Š. Krčméry, *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*. Výber z diela III, Bratislava 1954, 59—60.
[7] Tamže, 60.
[8] M. Pišút, *Počiatky básnickej školy Štúrovej*, Bratislava 1938, 30.
[9] J. Vlček, *Medzi Váhom a Vltavou*, 248.

a v Čechách, kde oficiálny program formulovala a reprezentovala staršia generácia. Hnutie Mladej Čechie nenadobudlo (po predčasnej Máchovej smrti) pevnejšie organizačné formy a jej umelecký a politický program zostal torzom.

Doterajšie pomenovania tohto hnutia mládeže na Slovensku (štúrovci, Štúrova škola) nevyjadrujú špecifickosť, jeho vznik, vývin a rozpätie. Vyzdvihnutím jednej jeho zložky na pomenovanie celku zastierajú jeho zložitosť. Mladé Slovensko ako širší pojem vystihuje nielen generačnú nástupnosť a ideovú príbuznosť tohto pokolenia s pokrokovým európskym hnutím, ale i umožní zreteľne a pravdivo rozlišovať zástoj a význam jednotlivých členov generácie, ich náhľady, slovom vidieť toto nové hnutie v jeho protirečeniach. V ňom sa nájdu i radikálni demokrati, ako boli Vrchovský, Janko Kráľ, i hurbanisti či štúrovci, levočská škola a prípadne iní.

*

Domáce hospodárske, spoločenské a kultúrne podmienky v tridsiatych rokoch netreba nám rozoberať podrobnejšie. Hovorí o nich každá novšia práca o tomto období. Pripomeňme si však aspoň letmo sled udalostí a spoločenského vývinu v Európe pred rokom 1830 a po ňom.

Po Napoleonovej porážke víťazné mocnosti nielenže upevnili v Európe feudálne vlády, ale r. 1815 utvorili spolok, tzv. Svätú alianciu, ktorý mal udusiť každý slobodomyseľnejší prejav a pod vedením cárskeho Ruska potlačiť revolúciu, čo by kde vypukla. Avšak ani hrozba medzinárodne organizovanej reakcie nezastrašila revolučné sily v rôznych krajinách. Roku 1820 vypuklo povstanie v Španielsku. Ono bolo signálom pre povstanie v Taliansku, organizované tajnými spolkami karbonárov. Roku 1821 začali svoj hrdinský boj za nezávislosť Gréci. Pod vplyvom španielskeho a talianskeho povstania organizovali sa aj šľachtickí revolucionári, ktorí chceli povaliť v Rusku cársky režim a nastoliť republiku. Je to známe povstanie dekabristov z r. 1825. Podobný program mal aj tajné slobodomurárske spoločnosti v Rusku. Napríklad kijevská lóža Zjednotenie Slovanov chcela nezávisle od dekabristov zjednotiť všetkých Slovanov vo federácii slovanských republík. Aj keď na konferencii v Kijeve r. 1824 nedošlo medzi Bestuževom, Riuminom, Muravievom a Poliakom Severynom Krzyżanowským k dohode, myšlienka zostala živá a jej ohlasy nájdeme aj v poľskom povstaní z r. 1830. Žoldnierske armády Svätej aliancie kruto potlačili tieto buržoázne revolúcie, ktoré, odtrhnuté od ľudových más, sa opierali len o vojenské povstanie a tajné sprisahanecké organizácie.

Prvou úspešnou revolúciou, ktorá znamená obrat vo vývine Európy, je júlová revolúcia v Paríži, na ktorej sa zúčastnili ľudové masy. Presvedčila potlačené národy, že feudalizmus nie je neporaziteľný. Od úspechu parížskej revolúcie sa zapaľovali povstania v celom rade krajín. Myšlienka slobody a republikanizmu zachvacovala mysle i srdcia pokrokových kruhov, najmä však mládeže, po celej Európe. S nadšením ju prijímali prezieraví jednotlivci aj v cárskom Rusku, ako boli napr. Gercen, Puškin a mladý Lermontov. Už v auguste povstalo Belgicko, ktoré si vydobylo nezávislosť od Holandska. Revolúcie sa začali v Taliansku a v nemeckých štátoch. Člen talianskeho karbonárskeho hnutia Giuseppe Mazzini osnoval vo väzení plán nového spolku Mladé Taliansko s cieľom oslobodiť a zjednotiť Taliansko na republikánskom základe. Na rozdiel od karbonárov hlásal požiadavku družnosti a myšlienku, že revolúciu treba robiť s ľudom a pre ľud

Revolučná vlna zasiahla aj štáty Nemeckého spolku. Len silný policajný nátlak zabránil, aby sa nespokojnosť prejavila a zmenila v masové hnutie. Pokrokoví spisovatelia, na čele ktorých boli Heine a Börne, sympatizovali s francúzskou revolúciou, ospevovali ju, volali do boja proti feudalizmu v Nemecku, šírili myšlienky utopistických socialistov.

Veľký význam a vplyv na naše krajiny malo poľské povstanie proti cárskemu Rusku. Získalo si sympatie mladej generácie v Čechách, na Morave i na Slovensku už pri svojom zrode r. 1830. Po neúspechu r. 1831 prešli tisícky poľských utečencov najmä Moravou a Čechami. Tu nachádzali obetavú pomoc u mladých polonofilov, s ktorými nadviazali osobné styky a udržiavali ich aj z emigrácie alebo z tajných spolkov v Haliči. Vo Francúzsku demokraticky orientovaná emigrácia okolo J. Lelewela sa hlásila k myšlienke federácie slovanských národov. Aj vo svojom boji rozlišovali medzi cárskou vládou a ruským ľudom. V Rusoch videli bratov, ktorí sú rovnako utláčaní. Časť radikálnej emigrácie sa odtrhla od Lelewela a jej ideológia ovplyvňovala aj našich činiteľov. Pri rozbore neúspechov poľského povstania prijala tézu, že hlavnou príčinou poľskej porážky bola šľachta a kontrarevolúcia. Za dôležitý prostriedok na dosiahnutie národnej slobody vyhlásila vyriešenie sociálnych otázok ľudu. Mnohí z členov tejto skupiny, organizovaní v Poľskom demokratickom spolku, sa zúčastňovali v tajnom spolkovom živote vo Francúzsku a spájali osud Poľska s osudom ostatných národov. Časť sa organizovala aj v rámci Mladej Európy, v spolku založenom r. 1834 Mazzinim, ktorý združoval Talianov, Poliakov a Nemcov a usiloval sa o jednotu republikánskych národností.

Poľský demokratický spolok i organizácie Mladého Poľska vysielali svojich emisárov do vlasti. Títo rozširovali brožúry, propagujúce zásady demokratizmu, a nadväzovali styky s tajnými spolkami v Poľsku. Haličský spolok Združenie národa poľského bol síce samostatný, ale v jeho organizácii sa zlučovali zásady karbonárov i Mladej Európy. Hlavnými centrami spolku bol Krakov a Ľvov a dušou hnutia Severym Goszczyński. Po zániku spolku vznikla nová organizácia Mladá Sarmacia a pre propagandu medzi ľudom pomocný spolok Synovia vlasti. Tieto spolky mali svoje filiálky medzi poľskou mládežou, študujúcou vo Viedni. Viedeň bola od začiatku r. 1830 dôležitým strediskom politického ruchu nielen medzi poľskou, ale slovanskou mládežou vôbec.

Ideovými vodcami Mladého Nemecka boli Börne a Heine. Jeho členovia tvorili aj samostatnú literárnu skupinu. Ich knihy spolu s Heineho spismi pruská vláda r. 1835 zakázala a vedúceho spisovateľa Gutzkova uväznila.

Čo sa dialo na Slovensku? Účastníci poľského povstania, utekajúci po neúspechu z vlasti, nachádzali podporu aj na Slovensku. Možno doložiť na Slovensku pobyt takého významného činiteľa, ako bol Severyn Goszczyński, ktorý našiel azyl u Jána Ev. Nálepku, farára vo Frídmane na Spiši.[10] Časť uhorskej šľachty sa tiež živo zaujímala o vývin poľského povstania a zdá sa, že v Uhorsku sa pomýšľalo aj na ozbrojenú pomoc Poliakom. Celková nálada bola teda propoľská. K intervencii však nedošlo. Revolučné nálady v ľudových masách prepukli r. 1831 z iných podnetov do veľkého protipanského povstania na východnom Slovensku.

Jednoznačne sa postavila na stranu poľského boja za slobodu mladá generácia.

---

10 J. Banský, *Adam Mickiewicz a slovenská literatúra,* Slovenská literatúra II, 1955, č. 3, 310.

V Čechách to boli vrstovníci K. H. Máchu a K. Sabinu, na Morave rovesníci Fr. C. Kampelíka a B. Zacha, na Slovensku súčasníci S. Chalupku a A. B. Vrchovského, hoci staršia generácia rusofilsky orientovaných vlastencov prijímala vývin v Poľsku rezervovane, ako prejav slovanskej nesvornosti a úder kollárovsky chápanej slovanskej vzájomnosti. Ohlas poľského povstania v Čechách je podrobne preskúmaný. V početných štúdiách i samostatných prácach spomínajú sa, ale len okrajovo, aj slovenské prípady.[11] Všeobecne je známa Chalupkova účasť v poľských bojoch, aj polonofilská orientácia v bratislavskej Spoločnosti česko-slovanskej. Poukazuje sa často na vplyvy poľskej literatúry, najmä diela Mickiewiczovho. Pod vplyvom Hurbanovej knihy o Štúrovi nehľadali sa širšie súvislosti, nepoukazovalo sa dostatočne na politický vplyv poľského odboja a revolučných síl v Európe vôbec, ktorý zohral pri formovaní novej generácie významnú úlohu.

Tento vplyv možno však označiť za prvoradý, ba rozhodujúci. Bez neho by nebolo došlo k aktivizácii študujúcej mládeže v Bratislave, k formovaniu generácie so svojským národným a kultúrnym programom. Bolo len zvláštnosťou slovenských pomerov, že vplyv parížskej a poľskej revolúcie sa prejavil v spoločenskom živote na Slovensku až v štvrtom desaťročí. Keď v iných krajinách preberala vedenie boja proti feudalizmu buržoázia alebo aspoň liberálna šľachta, u nás sa s oduševnením podobrala na túto úlohu generácia ešte v študentských rokoch. Školské prostredie určovalo v mnohom ráz a formy tohto hnutia. Ale bez cieľavedomej prípravy v tridsiatych rokoch nevysvetlili by sme si jeho úspechy v nasledujúcom desaťročí. Z tohto hľadiska javia sa ako zavŕšenie sociálneho a kultúrneho programu generácie Mladého Slovenska.

Prvým vyznavačom nových ideí na Slovensku bol Samo Chalupka a Alexander Boleslavín Vrchovský. Aj keď S. Chalupka má prvenstvo svojou osobnou účasťou na poľskom povstaní v lete r. 1831, hlavný podiel pri vypracovaní nového programu pre slovenskú študujúcu mládež, ako aj pri zabezpečení organizačných podmienok, v ktorých sa mohla formovať generácia Mladé Slovensko, patrí Vrchovskému. Prvou organizačnou jednotkou Mladého Slovenska bola Spoločnosť česko-slovanská v Prešporku. Chalupka po svojom návrate z povstania bol síce vedúcim funkcionárom Spoločnosti, podpredsedom, ale podstatnejšie neovplyvnil dovtedajší spôsob práce. Spoločnosť bola a zostala aj po jeho odchode samovzdelávacím študentským spolkom, v ktorom sa členovia cvičili v rečníckom prednese, vypracúvali pravopisné a štylistické cvičenia v materinskom jazyku.

K rozhodujúcemu obratu došlo v Spoločnosti až r. 1834 pod vplyvom Vrchovského. Vrchovský študoval vtedy vo Viedni, kde v kruhu poľských študentov (Zajączkowski, Czyżewski, Belecki, Šmialkowski, Lewandowski) začal sledovať sociálne a národné pohyby v Európe. Uvedomil sa národne, stal sa oduševneným polonofilom a stúpencom demokratických a revolučných myšlienok. Idey francúzskej revolúcie poznával z povestných Parížskych listov Karola Ludwiga Börneho, v ktorých tento otvorene propagoval republikánske zásady. Aj dnes

---

[11] Napr. J. Malý, *Zpomínky a úvahy starého vlastence*, Praha 1872; St. Souček, *Dvě pozdní mystifikace Hankovy*, Praha 1924; M. Szyjkowski, *Polská účast v českém národním obrození* I, II, Praha 1931, 1935; V. Žáček, *Čechové a Poláci 1848*. Časť prvá, Praha 1947 (odtiaľto sme zväčša čerpali prehľad činnosti poľskej emigrácie); V. Žáček, *Ke stykům Ľudovíta Štúra s Poláky*. Sborník Ľudovít Štúr. Život a dielo, 1815—1856, Bratislava 1956, 477—478.

sa hodnotia ako jeden z najlepších výtvorov nemeckej predmarxistickej revolučnej publicistiky.[12] Börne, tento „obrovitý bojovník za slobodu a právo", „práporečník nemeckej slobody", „Ján Krstiteľ novej doby" — ako sa o ňom vyslovoval mladý Engels — zapôsobil mocne aj na Vrchovského. V jeho roztratenej pozostalosti ešte teraz sa nachádzajú výpisky z *Parížskych listov*. O poľskej revolúcii čítal s poľskými priateľmi nadšený opis z knihy nemeckého historika Spaziera. Po tomto národnom a politickom prebudení Vrchovský sa zoznámil a udržiaval styky so Slovákmi študujúcimi vtedy vo Viedni, so Samom Chalupkom a Jurajom Matuškom. S ich pomocou sa vzdelával v národnej reči a oboznamoval so slovenskou literatúrou. Avšak jeho spojenia sa neuzavierali len do kruhu tamojších poľských s slovenských priateľov. Viedeň bola významným strediskom politického ruchu slovanskej mládeže. Predovšetkým Poliaci aktivizovali študentov ostatných slovanských krajín. S viedenským centrom boli spojení polonofilskí nadšenci v Záhrebe, v Prahe i v Brne, nehovoriac o Krakove a Ľvove a poľskom spojení s emigráciou vo Francúzsku. V Prahe vyvíjal činnosť krúžok priateľov Máchových a Sabinových (Langer, Tomíček, Štulc, Amerling, Šembera, Pichl, Štorch a iní). Učili sa poľsky, čítali poľských autorov, najmä Mickiewicza, stretávali sa s poľskými utečencami a organizovali pre nich hmotnú pomoc. Máchovi bola doručená na filozofickú fakultu adresovaná latinská výzva o pomoc Poľsku. Neboli ani bez spojenia so Západom. Karel Sabina sa už na filozofickej fakulte pokúšal založiť tajný klub, ktorý sa okrem literatúry mal zaoberať politickou činnosťou. Bol v podozrení, že je členom Mladej Európy. Akýmsi konzulom parížskeho poľského ústredia bol J. Sl. Tomíček, ktorý sa pokúsil založiť v Prahe filiálku Mazziniho Mladej Európy, tajný spolok Mladá Čechia.

Z brnenského okruhu (Zach, Kampelík, Ohéral, Klácel) vyšiel podnet zorganizovať v Čechách a na Morave spolok na pomoc poľským utečencom a na ich rýchlu prepravu do Francúzska. V spomínaných kruhoch neostávali len pri rojčení, ale viacerí, najmä z Moravy, sa hlásili ako dobrovoľníci a zúčastnili sa na bojoch v Poľsku. Okrem nášho Chalupku spomeňme aspoň B. Zacha, ktorý po návrate z Poľska odišiel r. 1832 do emigrácie, kde bol činným členom Mladého Poľska. Vrátil sa r. 1837 a zúčastňoval sa na politickom ruchu mládeže vo Viedni.

Prostredníctvom Viedne dostala sa Praha a Brno do spojenia s haličskými spolkami. Písali si s Lesławom Lukaszewiczom, ktorý zohral významnú úlohu prostredníka medzi Združením národa poľského a našimi činiteľmi. Medzníkom v týchto stykoch je rok 1834, keď sa z Kampelíkovej iniciatívy stretli v Brne zástupcovia z Čiech, Moravy, Slovenska a Poľska. Pod zámienkou botanizovania prišli do Brna v mene mladých Čechov K. Sl. Amerling a V. S. Štulc; zo Slovákov Samo Chalupka, A. B. Vrchovský a Juraj Matuška; Lesław Lukaszewicz ako emisár tajného spolku v Krakove (pod cudzím menom), ďalší Poliak S. Zatorski prišiel pravdepodobne z Viedne a početní Moravania: Fr. C. Kampelík, J. Zrzavý, J. Oherál, J. Svítil a iní. Tu na schôdzkach v Brne a na Hostýne rokovali o formách spolupráce nielen v oblasti kultúrnej, ale aj politickej. Neskôr pri vyšetrovaní r. 1840 takéto politické ciele odtajili — ale podľa vývinu je jasné, že rokovali o programe, ku ktorému sa hlásilo haličské Združenie národa poľského. Boli to zásady rovnosti, lásky k slobode a ľudskosti. Privilégiá pokladali za negáciu rovnosti, znásilnenie prirodzenosti. Získanie národnej slo-

---

12 P. Reiman, *Hlavní proudy německé literatury*, Praha 1958, 502.

body podmieňovali oslobodením ľudu spod feudálnych tiarch. Osobný prospech žiadali obmedziť pre prospech iných, celej spoločnosti. Pri prerokúvaní kultúrnych problémov hovorili o školskom zriadení a nedostatočnej výchove mládeže pre národné potreby. Žiadali zakladanie knižníc, kníhkupectiev, spolkov na vydávanie a rozširovanie literatúry, novín a časopisov. Uznávali za potrebné poriadať schôdzky vlastencov, navštevovať pamätné miesta národných dejín a propagovať národné piesne. Podobnú všeslovanskú schôdzku si určili aj pre nasledujúci rok 1935 do Trenčína.

Po rokovaniach Amerling a Štulc podnikli cestu po Slovensku, Lukaszewicz odišiel ešte do Viedne, kde s podobnými zámermi zvolal schôdzku všetkých Poliakov do Prátra.

Slovenskí účastníci na schôdzi dostali alebo vzali si za úlohu aktivizovať v tomto duchu študujúcu mládež na Slovensku. Nebolo ani potrebné zakladať tajné združenia, len vhodne využiť existujúce formy združovania sa mládeže v povolených samovzdelávacích spolkoch, ako bola Spoločnosť česko-slovenská v Bratislave, v Kežmarku a pri iných školách. Hlavnú úlohu mala zohrať bratislavská Spoločnosť ako najväčšie stredisko študujúcich Slovákov. Chalupka poznal ešte z práce v Spoločnosti Ľ. Štúra, ktorý v týchto rokoch už mal byť medzi vedúcimi funkcionármi. Ten mohol byť vhodným prostredníkom medzi nimi a Spoločnosťou. Preto keď sa dozvedel, že Štúr zanechal štúdiá, naliehavým listom ho presviedča, aby sa vrátil do Bratislavy. Chalupka a Matuška nastúpili kňazské úrady a nemohli ďalej vplývať na vývin v Bratislave. Hlavná zodpovednosť za ideové a organizačné usmerňovanie mládeže na Slovensku spočívala na B. Vrchovskom, ktorý ešte dva roky zostal v centre, na štúdiách vo Viedni. Prvým jeho konkrétnym činom po brnenskej schôdzi bolo založenie knižnice v Skalici, pre ktorú za pomoci Amerlingovej a Kampelíkovej obstarával české knihy a noviny. Za historicky významné možno označiť jeho druhé podujatie: aktivizovanie Spoločnosti česko-slovanskej. Akiste už cez prázdniny hovoril o nej s členmi, skalickými rodákmi, D. Mazúrom a D. Mandelíkom. Na ceste do Viedne začiatkom šk. r. 1834/35 navštívil Spoločnosť osobne. Proti čulému kultúrnemu a politickému ruchu viedenských študentských spolkov sa mu situácia v Bratislave zdala mŕtva, hoci ani tu nechýbalo mladistvé oduševnenie a národná horlivosť. Hlavnú chybu videl v zastaralých formách práce. Cieľ, ktorý Spoločnosti vytýčili jej zakladatelia — cvičenie sa v materinskej reči — bol podľa Vrchovského síce chvályhodný, ale nezodpovedal súčasným potrebám, lebo reč nemôže byť cieľom, len prostriedkom pre hlavný cieľ, a tým je „národ, jeho blaženosť a sloboda". Vyzval Spoločnosť, aby svoje nadšenie nemrhala v malichernostiach, ale postavila všetky sily do služieb národa, ktorý stojí pred veľkou dejinnou úlohou zbaviť sa poroby. Preto Spoločnosť musí vykročiť od poznávania národnej reči k poznaniu národného svojrázu, obyčajov, zvykov a k poznaniu národnej minulosti. V donášaných prácach treba sa zameriavať na všetky oblasti národných záujmov, osláviť v nich národné cnosti, skutky a sily. To bude pravá národná poézia. Každý člen nech si vyberie prácu podľa svojich sklonov a záujmov. Vo zvolenom odbore (gramatika, etnológia, história, poézia) nech sa zdokonaľuje, lebo Slovensko bude potrebovať rozličných odborníkov, nie „troškárov". Pri štúdiu cudzích rečí nech sa zamerajú predovšetkým na slovanské reči.

Ďalšiu chybu Spoločnosti Vrchovský videl v tom, že sa obmedzovala len na teológov a vyššie ročníky lýcea. Podľa jeho mienky sa Spoločnosť musí

starať o to, aby získala pod svoj vplyv čo najväčší počet slovenskej študujúcej mládeže. Preto treba sprístupniť členstvo aj žiakom z nižších tried a od útlej mladosti prebúdzať v nich národné povedomie. Ba treba ísť ešte ďalej, rozšíriť vplyv Spoločnosti aj za okruh lýcea, prekonávať konfesionálnu izolovanosť a spojiť sa v národnom duchu „s bratmi na katolíckej akadémii".

Vrchovský neponechal vývinu Spoločnosti voľný priebeh, ale pred odchodom si zvlášť zaviazal Ľudovíta Štúra, ktorý sa bol vrátil na štúdiá, aby mu podával zprávy. Cez neho chcel usmerňovať Spoločnosť aj ďalej. Píše o tom Chalupkovi „... veľmi mŕtvo je tam eště (rozumej v Bratislave), nevědá ty lidé, co by měli dělat — ja jsem zvazek učinil ze Štúrem mladším, skrz dopisovaní budem se usilovat jich probuditi, keď sa ale na ohni, který ze srdce před ních vysipu, nerozhrejú, potom teba o pomoc pozvu". Nebolo však treba, lebo v Spoločnosti, kde vtedy boli vedúcimi funkcionármi T. Hroš (podpredseda), Ct. Cochius (tajomník) a G. Grossmann (knihovník), prijal jeho rady s veľkým porozumením. Rozdelili sa do troch tried: do triedy básnickej, dejepisnej (spolu so zemepisom a národopisom) a filozofickej. Spolok si dal urobiť pečať a založil archív. V novembri Štúr už mohol Vrchovskému s radosťou oznámiť, že práca v Spoločnosti pokračuje úspešne podľa jeho pokynov, že spolok je už „více snárodnilý". Prejavilo sa to nielen vo zvýšenom počte členov, ale aj pri prijatí slovanských mien a pretlmočením cudzích priezvisk. Tak Štúr k svojmu menu Ľudovít pribral Velislav, Grossmann si poslovenčil priezvisko na Velický a Timotheus Cochius, ktorý sa už predtým podpisoval Ctiboh, doplnil preklad svojho mena na Sochársky.[13]

Rok 1834 je teda skutočným prerodom celej Spoločnosti, ktorá prešla doslova národným krstom.[14] Bývalý počet 20—30 členov vzrástol počas roku na 51. Podľa rady Vrchovského Spoločnosť chcela plniť aj funkciu národného centra. Začiatkom r. 1835 sa rozhodla vydať knižne práce svojich členov a vyzvať menom „mladých synův Slovenska" ostatné študentské spolky k národnobuditeľskej práci. Sú to známe *Plody zboru učenců řeči československé prešporského*, ktoré vyšli r. 1836. Po prvý raz sa Spoločnosť spojila aj so širšou slovenskou a slovanskou verejnosťou. Pri vydávaní *Plodov* sa listami obracala na slovenských a českých vlastencov. Ich odpovede, napr. listy Kollárove, Hodžove, Hrošove, Vrchovského sa čítavali verejne na zasadnutiach. Vrchovský získal pre Spoločnosť ako dar od viedenských Slovanov 18 kníh. Boli medzi nimi sľúbené gramatiky slovanských rečí (poľská, ruská a chorvátska). Do kníh darcovia vpísali veršované venovania, povzbudenia k práci a slovanskej družnosti, výzvy k boju proti spoločným utláčateľom. Len jeden citát:

A bratstvo, rovnosť, sloboda
Urobia nebo na zemi.
A bohato šťastím rozkvitnú
Slovanov zhodné národy.

---

[13] Zápisy v Pamětnici I. ASNM v Martine.

[14] Hurban nesprávne udáva prijímanie národných mien na Devíne r. 1836 ako prvé v Spoločnosti. Nebola to *prvá* slávnosť na Devíne, lebo už r. 1835 Štúr povolával viedenských vlastencov na podobnú národnú slávnosť. Aj v tomto plnila Spoločnosť Vrchovským navrhované smernice na oživenie práce. Slávnosti na Devíne mali byť podobné ako boli schôdzky na Hostýne r. 1834 a v Trenčíne r. 1835.

Je príznačné, že je to z venovania, napísaného ruským študentom Porošinom, ktorého Vrchovský učil po česky. Citát ukazuje, že vo Viedni boli živé myšlienky dekabristov (rovnosť slovanských národov, plán všeslovanskej demokratickej federácie).[15]

Spoločnosť do aktivity neúnavne pobádal sám B. Vrchovský, ktorý z Viedne udržiaval spojenie s Pražanmi (Amerling, Štulc), s Brnom (Kampelík), s Ľvovom (Zajączkowski), Przemyslom (Bělecki), Krakovom a Záhrebom (Rakovec, Mlinarič). V listoch, ktoré čítavali v Spoločnosti verejne, rozvíjal pred členmi nové a nové myšlienky a utvrdzoval ich v začatej ceste. Apeloval na nich, aby si udržiavali oheň nadšenia, sebectvom neskazené srdce a pevnú vôľu, lebo len tak budú môcť premáhať utláčanie nepriateľov, chyby vlastných ľudí a materiálne nedostatky. Ak si majú voliť medzi pohodlným životom a prácou za národ, nech si volia ako kedysi Herakles. „Bez ohně a zapomenutí sebe samého“ — píše Štúrovi — „věř mi Bratre, nic velkého nedovedeme.“[16] Vrchovský stával pred Spoločnosť vznešenú úlohu získať v Bratislave slovenskú mládež, budúcnosť národa, dodať jej ducha a oduševnenie na celý život. Tak sa Spoločnosť stane prvou veľkou *školou národnej výchovy*, vzorom pre ostatné študentské spolky na iných školách, slovom strediskom národného ruchu, čím sa Bratislava stane *„centrom gravitatis“* národného života na Slovensku. Ľ. Štúr, cez ktorého sa Vrchovský obracal na Spoločnosť, sa stal prvým nadšeným apoštolom nového programu, najmä potom, čo sa dostal do vedenia Spoločnosti ako tajomník a r. 1835/36 ako podpredseda.[17]

Nový duch, ktorý opanoval Spoločnosť, sa čoskoro prejavil v smelých podujatiach. Začiatkom novembra 1835 Spoločnosť vystúpila ultimatívne voči Palkovičovi, žiadajúc, aby neprednášal po latinsky, aby ich učil novému českému pravopisu a cvičil v časomiere a nie v prízvučnej prozódii. Keď Palkovič odmietol, jednomyseľne odriekli účasť na jeho prednáškach. Náhradou za ne počúvali na svojich zasadnutiach Štúrove prednášky o dejinách, náboženstve a nárečiach slovanských kmeňov. Konkrétne poznanie vlastnej národnej minulosti a kultúry malo podľa Vrchovského dodať kostru ich národnému povedomiu, ktoré sa predtým zakladalo viac na citovom vzplanutí, kamarátstve a príklade iných. Sám Vrchovský sa už r. 1834 púšťal s veľkým rozhľadom a po dôkladnej príprave do vypracovania slovenských dejín v rámci slovanskom od najstarších čias.[18] Príklady z histórie a celkový zmysel dejín mali posilniť slobodomyseľné zmýšľanie mladej generácie. Preto Vrchovský hľadí na dejiny očami demokrata. Základným kritériom historických udalostí je mu presvedčenie, že každá doba prináša nové idey, ktoré vedú ľudstvo k pokroku. Spoločnosť sa rozpadá na dve strany. Jedna tvrdošijne zastáva staré, druhá nasleduje nové idey. Vždy však víťazí pokrok, preto treba stáť na strane nových ideí. Za predpoklad „všehozemského blaha a vší národní velebnosti“ Vrchovský pokladá slobodu. Myšlienku

---

[15] Celú báseň i ostatné venovania pozri v štúdii Vl. Matulu, *Štúr a Slovanstvo.* Sborník Ľudovít Štúr. Život a dielo. Bratislava 1956, 368 a n.

[16] Koncept listu z 15. 4. 1835. ASNM v Martine.

[17] Vrchovského vplyv na formovanie Štúrovej osobnosti, na smer jeho činnosti je v tom čase podstatný a rozhodujúci. Doterajšie práce o Štúrovi tento vplyv nepostihli. Autorstvo nových myšlienok a nového programu v Spoločnosti pripisujú spolu s Hurbanom neprávom Štúrovi.

[18] V jeho pozostalosti sa nachádzajú výpisky z historických prác, rozsiahly koncept vlastnej práce a časť čistopisu. ASNM v Martine.

sociálnej rovnosti, národnej slobody a rovnoprávnosti slovanských národov, po ktorej Slovania túžili za súčasného nemeckého, ruského útlaku a feudálnej svojvôle, Vrchovský videl uskutočnenú v Samovej ríši. Ideál, ktorý si žiadal pre súčasnosť, vykresľuje takto: „Rozjasnil sa deň stkvoucí svobody a rovnosti slovanské. Bez králů a panstva žili předkové naší, rovní jeden druhému... Úřady svobodně vždy volené, a né vsadění úradníci od pána, prácně vydobyté jmění chlastající — mezi nimi vládli."

Takéto náhľady vštepoval Vrchovský aj Spoločnosti. Jej členovia čítali slobodomyseľné knihy, odpisovali a rozosielali po Slovensku, podľa Štúrových slov, práce „ducha voľného", ako napr. Mickiewiczovu *Ódu na mladosť*. O radikálnom zmýšľaní svedčia aj ich básne. Ct. Zoch na Devíne sa teší s otrokmi na príchod voľnosti, ktorá zmetie tyranov. Pri takomto zmýšľaní prebudil sa v Spoločnosti živý záujem o pospolitý ľud. Zhrozili sa nad jeho položením, keď cez prázdniny prichádzali domov. Precítili jeho utrpenie, ktoré vlial do svojich piesní, ako v známej „Bože môj, otče môj, však je ten svet zmotaný", ktorú si Štúr zapísal v lete r. 1836. O záujme preniknúť vo svojej činnosti aj medzi ľud svedčí pokus založiť v rámci Spoločnosti spolok na vydávanie lacných poučných kníh pre širšie vrstvy.

Vplyv Vrchovského na Spoločnosť vyvrcholil v šk. r. 1836/37, keď po skončení štúdií vo Viedni prišiel za koncipistu do Bratislavy. Bol už nielen ideovým učiteľom, ale priamym organizátorom novej generácie. Jeho rozhodujúci vplyv trval nepretržite až do roku 1842, keď posledným kolektívnym prejavom jeho línie v radoch študentstva bola vzbura proti Štúrovi v júni r. 1842. Bez zveličovania možno tvrdiť, že Vrchovskému sa z mladej generácie u nás nemohol vtedy rovnať nikto ani vzdelaním, ani skúsenosťami, aj keď v horlivosti a oddanosti mohli s ním závodiť viacerí (Zoch, Štúr, Červenák, Hurban, Škultéty). Znalosť rečí mu umožnila štúdium v širokej miere. Okrem bežnej znalosti latinčiny, nemčiny a maďarčiny vedel anglicky, francúzsky, taliansky, poľsky, chorvátsky a čiastočne rusky. Vo Viedni mal prístup k politickej literatúre, k nemeckým, slovanským časopisom a novinám. Čítal okrem iných Voltaira, Lessinga, Börneho, Mickiewicza, prekladal si sám Byrona a talianskych autorov. Rozhodujúca však bola jeho praktická škola politickej aktivity vo Viedni, viacročné spojenie s Čechmi, Poliakmi a Chorvátmi. Ako právnik mal zvláštny zmysel pre poriadok, presnosť a reálnosť odhadnutia síl i možností. Pri svojom radikalizme a odvahe mal dostatok politickej opatrnosti a prezieravosti. Sám akiste člen nejakého spolku vo Viedni, trvalo spojený s priateľmi v Poľsku, v Záhrebe, v Čechách, s Kampelíkom v Brne a potom vo Viedni, politické akcie na Slovensku viedol v samostatnej línii, založil samostatný tajný spolok. Po odhalení tajných spolkov v Haliči r. 1840 ani pri veľkom vyšetrovaní vo Viedni, v Krakove, v Brne a v Prahe neodkryli jeho spojenie s týmito miestami. ani jeho organizáciu na Slovensku.

Do Bratislavy prišiel Vrchovský pravdepodobne zámerne, aby dovŕšil reorganizáciu Spoločnosti na politický spolok. To sa mu aj podarilo. Spoločnosť už dva roky plnila národnovýchovné poslanie medzi študujúcou mládežou. Každým rokom však odchádzali mnohí do života a strácali sa spod jej vplyvu. Bolo žiadúce, aby Spoločnosť plnila úlohu kultúrnopolitického spolku aj mimo rámca školy, v radoch vidieckych vlastencov. Túto úlohu Spoločnosť pri svojom dovtedajšom zriadení nemohla plniť, lebo práca závisela zväčša od iniciatívy a horlivosti jediného vedúceho činiteľa, akým býval obyčajne podpredseda. Vrchovský

podľa vzoru poľských spolkov upravil celé zriadenie Spoločnosti v republikánskom duchu a do vedenia ustanovil deväťčlenný, všetkými členmi volený výbor. Tento nový orgán, ktorý riadil nielen interné školské, ale aj vonkajšie záležitosti Spoločnosti, začal pracovať pod menami bývalých funkcií. Akčnosť výboru zabezpečovali týždenné schôdze a dvojmesačná previerka činnosti každého člena výboru. Tak sa Spoločnosť dostala pod novým vedením od náhodne podnikaných akcií k plánovite rozvíjanej a kontrolovanej činnosti. Vplyv navonok si zabezpečila zriadením novej kategórie tzv. vidieckeho členstva.[19]

O priaznivom vplyve reorganizácie na Spoločnosť a o jej bohato rozvetvenej činnosti v nasledujúcich rokoch sme už písali obšírnejšie.[20] Teraz poukážeme len na niektoré fakty, ktorými možno doložiť, že skutočne už neišlo o školský spolok, ale že sa v ňom v úzkom spojení s mladou generáciou iných slovanských národov pripravovala na vystúpenie nová slovenská generácia s vlastným národným, politickým a kultúrnym programom.

Predovšetkým treba zdôrazniť, že Spoločnosť bola školou *politickej výchovy* v slobodomyseľnom duchu. Spoločnosť sa s vidieckymi členmi a s ostatnými študentskými spolkami, ako aj s významnými vlastencami na Slovensku i mimo Slovenska spájala prostredníctvom inštitúcie troch dopisovateľov, členov výboru. Toto sústavné korešpondovanie spĺňalo svojským spôsobom funkciu kultúrneho časopisu i politických novín. Veľký národnovýchovný a politický význam mali návštevy vlastencov, najmä bývalých členov Spoločnosti. Spomeňme priebeh aspoň jednej takej návštevy. Začiatkom septembra r. 1836 navštívili Spoločnosť Vrchovský, Hodža a Hroš. Pri tejto príležitosti usporiadala Spoločnosť veľký komers v odľahlom hostinci za mestom, na ktorom sa zúčastnilo do 50 členov. Okrem príležitostných a národných spevov bola reč aj o otázkach sociálnych. Hodža rečnil o veľkom poslaní škôl a povinnostiach učiteľov pre národ, Vrchovský zdôraznil sociálne poslanie kňaza a učiteľa medzi ľudom („srdce lidu jest oltář ten, na nímž oni bohumilé oběti přinášeti mají"). Varoval ich pred sebectvom a svármi, pripomínajúc im tragický osud poľského povstania, kde nezhoda medzi aristokratmi a demokratmi priviedla nazmar celú národnú akciu. Nato sa Hurban prihlásil o povolenie zaspievať pieseň poddaných. Slovo prevzal Hroš a rečnil o láske k spolubratom sedliakom, ktorí „v hnusném otroctví a z neho tekoucí bídě žijí". Vyzýval členov, aby sa pričinili o to, aby „krásná svoboda jim ponavracená byla". Oduševnená mládež objímala, bozkávala rečníka a zdvihla ho za spevu na plecia.

Podobné náhľady na sociálne otázky sa korešpondovaním prenášali do širšej slovenskej verejnosti. O radikálnom zmýšľaní Vrchovského je viac dokladov. Už r. 1834 zdôrazňoval v liste priateľovi Mazúrovi, že úlohou učiteľa je viesť deti tak, aby poznali príčiny svojej biedy a svojho sociálneho položenia. Učiteľ má do nich vštepovať povedomie, že je nielen právom, ale aj povinnosťou

---

[19] Hurban skresľuje aj tieto udalosti, keď pripisuje Vrchovskému motív ctižiadosti a snahy výborom obmedziť Štúrov vplyv v Spoločnosti. Z celého vývinu je zrejmé, že práve naopak, išlo o posilnenie činnosti Štúrovej, ktorý bol nielen ideovým žiakom Vrchovského, ale najúspešnejším uskutočňovateľom jeho zámerov. (K určitým rozporom medzi Štúrom a Vrchovským, ale vôbec nie motivovaným osobnými záujmami, došlo až koncom šk. r. 1836/37). V tomto čase Štúr obdivoval Vrchovského a písal naň básne (Boleslavínu Vrchovskému, Hronka I, 1836, 3).

[20] J. Béder, *Spoločnosť česko-slovanská a Slovanský ústav v Bratislave v rokoch 1835—1840. Sborník štúdií a prác Vysokej školy pedagogickej v Bratislave*, 1957, 1—80.

povstať proti samovláde, ktorá ich drží v biede a opovrhovaní. Pokorná trpezlivosť je podľa neho rúhaním sa božej múdrosti a prírode. V podobnom zmysle koncipoval listy vidieckym členom, keď im Spoločnosť posielala diplomy členstva: „Veďte lid náš... k poznání neprávostí utláčatelů svých — veďte lid náš né k věčné trpělivosti, jak to posud knězy našimi činěno — anobrž k odstraňování násilí a utiskovaní. Je-li náš lid k otroctví stvořen? Má-li věčně jen co dobytek švihy nepřátelských bičů trpěti? Moc ať se mocí odtiská!“[21] Podobne zmýšľali viacerí slovenskí vzdelanci v kňazskom či učiteľskom povolaní. Túžili oslobodiť ľud „z tohoto jha, jarma, bídy“, ako písal Hroš Vrchovskému, lebo to boli neraz ich najbližší príbuzní. Poznať vinníka tejto biedy nebolo ťažko, žili na dedinách a videli krutosť panského despotizmu. Ct. Zoch, pozorujúc biedu ľudu na Orave a neľudské počínanie šľachty, desil sa, že v Egypte nebolo väčšej poroby a privolával na pomoc Kościuszku. Na sociálne otázky ich tiež upozorňovali poľské brožúry, ktoré odhaľovali šľachtu ako pôvodcu sociálneho a národného nešťastia. K podobnému poznaniu ich viedlo aj štúdium histórie. To všetko ich utvrdzovalo v presvedčení, že príčinou všetkého spoločenského zla je „feudalizmus a z neho vyplynulá aristokracia“.[22]

Popri živom záujme o sociálne otázky boli v popredí záujmu Spoločnosti *problémy národné*. Národné povedomie bolo posilňované povedomím slovanským. Vrchovský v prednáške *O láske k národu* rozvíjal pred nimi myšlienku, že národ je spoločenstvo ľudí, dané spoločným pôvodom a rečou, pričom štátne hranice nie sú rozhodujúce. Preto ich širšou vlasťou bola „Všeslávia“. Vrchovský však rozhodne odsúdil kozmopolitizmus, lebo v prospech ľudstva možno úspešne pracovať len prostredníctvom zdokonaľovania svojho národa. Pri takomto zmýšľaní aj ich všeslovanské horlenie bolo viac teoretické, pri vlasteneckej práci smerovali konkrétne k vlastnému ľudu a poznaniu jeho sociálnych a národných potrieb. Preto už v týchto rokoch je u mladej generácie myšlienka národnej kmeňovitosti slovenskej živá. V duchu demokratickej federácie slovanských národov dospievali v plánoch až k požiadavke národnej samostatnosti ako hlavnej podmienky plného rozvoja národného spoločenstva. Vrchovský v liste záhrebskej Spoločnosti jasne vymenoval atribúty národnej samostatnosti: vlastný hospodársky život, nezávislosť osôb a národného územia a vlastné zriadenie; podľa prirodzeného práva každý národ má právo na samostatnosť; každý zásah do týchto nezadateľných práv je nespravodlivý, národ môže použiť všetky prostriedky, aby sa ubránil a vydobyl si slobodu. Za násilie proti prirodzenému právu označil aj maďarizáciu. Úlohu spoločnosti, ako bola záhrebská a bratislavská, videl tiež v tom, že má uvedomovať ľud o nebezpečenstve maďarizácie. Preto sa usiloval najprv o spoluprácu literárnu, ale veril, že raz sa Slovania spoja aj politicky.

Národné uvedomenie členov Spoločnosti nebolo prekážkou, aby sa v slobodomyseľnom duchu nespojili aj s maďarskou mládežou. Svorne vystúpili v študentských rebéliách proti školskému senátu koncom r. 1836 a začiatkom r. 1837. Heslá „spravodlivosť, ľudskosť, sloboda“ ozývali sa na spoločných schôdzkach a vyvolávali aj v meste čudnú náladu. Tresty a opatrenia, ktoré nasledovali, nasvedčujú, že nešlo len o nejaké bežné študentské výstupy, ale o vážne politické prejavy slobodomyseľnej mládeže. Zákazom spoločností vláda chcela zlikvidovať

21 Tamže, 22.
22 Štúr v liste Zochovi z 26. 12. 1837, Listy I, 132.

ohniská smelého národného a politického ruchu, akými boli slovenská aj maďarská spoločnosť, ktorá navonok vystupovala ešte smelšie a agresívnejšie.

Nové opatrenia mali v základoch ohroziť a znemožniť prácu, ktorú smelými plánmi črtal pre Spoločnosť Vrchovský už od r. 1834. Preto s právnickou prezieravosťou ešte v čase, keď sa o zrušení Spoločnosti len pošuškávalo, pojal plán obísť prípadný zákaz a pokračovať v sľubne sa rozvíjajúcej práci. Rozhodol sa zaktivizovať pre tento cieľ právne existujúcu — prakticky však mŕtvu — Palkovičovu Katedru československej reči a literatúry. Menom Spoločnosti podal žiadosť na miestny konvent, aby Palkoviča zbavil profesúry, lebo pre starobu nemôže vykonávať učiteľské povinnosti, alebo aby ustanovil suplenta. Táto už druhá revolúcia proti Palkovičovi mala úspech a konvent 1. 2. 1837 zriadil úrad námestníka slovenského profesorátu, na ktorý v Spoločnosti určili s Palkovičovým vedomím Ľ. Štúra. Tak sa stalo, že po zákaze Spoločnosti 5. 4. 1837 mohla sa vzdelávacia a výchovná práca medzi študujúcou mládežou vykonávať v rámci námestníkových prednášok a v praktických cvičeniach, ktoré sa stali pokračovaním zasadnutí Spoločnosti. Mládež však čoskoro pobadala rozdiel. Naučená na slobodné rozhodovanie, ťažko niesla zaradenie do školského systému. Aj v námestníkovi, hoci ním bol Štúr, cítili „poručníka" školy, nie svojho zvoleného funkcionára. Dopomohlo k tomu aj to, že Štúr v tejto funkcii, neusmerňovaný kolektívom výboru, začal podliehať svojim povahovým sklonom, upadať do „absolutizmu", čo členovia, poväčšine jeho vrstovníci, zvyknutí na spolkovú demokraciu, ťažko niesli. Okrem rozladenia došlo aj k vážnejším nezhodám. Štúr vo funkcii námestníka sa držal školského poriadku a nehodlal v rámci Katedry obnoviť tie funkcie bývalej Spoločnosti, ktorými prestupovala školský okruh. Vrchovský vyčítal Štúrovi jeho povahové nedostatky a dožadoval sa aj plného obnovenia činnosti. Ku skutočnému rozkolu došlo, keď Ústav neprijal návrh vidieckeho člena D. Krnúcha na vydávanie písaných novín, lebo si vraj nikto nemôže bez nebezpečenstva vziať na seba riziko za takýto časopis. Vrchovský a niektorí členovia sa nepoddali. Založili mimo Katedry tajný spolok Vzájomnosť, ktorý si vzal do programu prácu nielen medzi mládežou, ale aj medzi pospolitým ľudom. Spolok sa nemal organizovať do šírky, ale členovia mali tvoriť bunky, rozložené po Slovensku. Ich prostredníctvom dostával zprávy a podnety k práci okruh ďalších vlastencov, ktorí nevedeli o organizovanom spojení. Vedenie týchto okruhov sa sústreďovalo u redaktora písaných novín, vydávaných dvojmesačne vo forme priateľských listov. Prvým redaktorom bol B P. Červenák v Bratislave, lebo Vrchovský od septembra 1837 sa usadil v Pešti. Jadro spolku tvorila trojica Vrchovský—Červenák—Ollík. Stanovy predpisovali prísne preverenie národných i osobných kvalít budúceho člena, ktorého prijímali pod prísahou. Postupne sa členmi stali M. M. Hodža, Ct. Zoch, T. Hroš J. M. Hurban, Lad. Paulini, A. H. Škultéty, Br. Vusín a iní. Po Štúrovom odchode z Bratislavy sa pod Červenákovým námestníctvom obnovila jednota vedenia Ústavu a Vzájomnosti. Členovia Ústavu sa nestali členmi, ale pomocnými pákami, ktorými Vzájomnosť oboznamovala verejnosť so svojimi zámermi Preto sa posledné dva roky tretieho desaťročia stali vyvrcholením príprav na verejné vystúpenie Mladého Slovenska s vlastným programom.

Vzájomnostné listy plnili funkciu politického a kultúrneho časopisu veľmi náročne. Prinášali zprávy z rozličných krajov Slovenska, charakteristiky vlastencov i nepriateľov národného hnutia, sledovali postup maďarizácie, činnosť slovenských spolkov (študentských, čitateľských, vychovávateľských), organizoval

diskusie o otázke spisovného jazyka, o spôsoboch osvetovej práce a pod. Pravda, nechýbali ani zprávy zo slovanského sveta a z cudziny. Propagovali predovšetkým hlavné podujatia Vzájomnosti; uvedieme z nich aspoň hlavné. Na návrh Vrchovského organizovali veľkú národnú zbierku aj mimo Slovenska, aby sa neistá Katedra mohla premeniť na samostatný „Slovanský ústav". Finančne zabezpečený profesor mal byť redaktorom slovenských novín a zároveň tajomníkom budúcej Matice slovenskej.

Vo Vzájomnostných listoch sa od začiatku r. 1839 plánovalo s vydávaním beletristického a poučného časopisu a novín pod názvom Národný list alebo Slovenské národné noviny. Mali mať prílohu Slovenská včela. Rokovalo sa o náplni a názvoch časopisov (Krasomil, Vedomil). Na konkrétnom vydávaní časopisu Samolet Slovenska sa vedúci členovia Vzájomnosti dohovorili na politických rokovaniach so zástupcami mladých Čechov (Kampelík, Rieger, Schneider) v dňoch 1.—3. mája r. 1839 v Bratislave. Rokovali aj o problémoch československej a slovanskej vzájomnosti.

V spolupráci s viedenskými Slovanmi začala sa na jar r. 1840 pripravovať celonárodná petícia pred uhorský snem proti maďarizácii. Na leto r. 1840 organizovali prvý sjazd slovenských vlastencov, aby prerokovali najdôležitejšie politické a kultúrne otázky. Za pripravovateľa sjazdu bol zvolený B. Vrchovský.

Roku 1840 došlo k prenikavým zmenám v uhorskom politickom živote. V čase keď mladá slovenská generácia chcela podniknúť prvé kroky na verejné vystúpenie, maďarské národné hnutie dosiahlo nové úspechy, ktoré sľubný rozbeh slovenských akcií podlomili alebo prekazili. Snem z roku 1839—1840 znovu upevnil prednostenstvo maďarčiny, ktorú uzákonil aj ako úradnú reč cirkví. Na čelo maďarského hnutia sa dostal z väzenia prepustený Ľ. Kossuth, nezmieriteľne postupujúci proti inonárodným pohybom v Uhorsku. K nepriaznivej zmene došlo aj vo vedení ev. cirkvi. Gróf Zay, ku ktorému sa pri voľbe za generálneho inšpektora ev. cirkvi obrátila s dôverou slovenská strana so svojimi kultúrnymi a politickými plánmi, stal sa vedúcim činiteľom maďarizácie a najzarytejším nepriateľom slovenského programu (vystúpenie proti levočským profesorom za Jitřenku, úsilie zlikvidovať bratislavské centrum slovenského národného ruchu v Ústave, odmietavý postoj k slovenským novinám, unionistické snahy s úmyslom zlikvidovať autonómiu, a tým aj slovenskosť ev. cirkvi a i.).

Zásadné zmeny nastali aj vnútri slovenského hnutia. Predovšetkým sa skončila prípravná fáza. Prví odchovanci Mladého Slovenska poopúšťali školy a zaujali miesta vo verejnom živote. Nastalo obdobie rozvinutia vlastného programu vo verejnom uhorskom živote. Okrem už spomenutých nových, v istom zmysle aj nečakaných prekážok (Zayov postup), ktoré vznikli r. 1840, organizáciu verejného vystúpenia veľmi zabrzdila ešte ďalšia nepriaznivá okolnosť. Ako vieme, nový slovenský program sa pripravoval v tajnom spolku Vzájomnosť v úzkej spolupráci s bratislavským Ústavom a v spojení s predstaviteľmi mladej generácie českej, poľskej, chorvátskej i srbskej, najmä v jej viedenskom centre (odtiaľ vyšiel napr. podnet pre spomínanú politickú akciu celoslovenskej petície pred uhorský snem na jar r. 1840). V lete r. 1840 sa polícii podarilo odhaliť činnosť tajných spolkov v Haliči a pri rozsiahlom vyšetrovaní odhalili aj ich spojenie s Viedňou, Brnom a Prahou. Viacerí Poliaci vo Viedni, z Čechov napr. Kampelík, ktorí udržiavali spojenie aj so Slovenskom, boli uväznení. Hneď po prvých dňoch došla do Bratislavy zpráva o vyšetrovaní a pokyny pre dôverníkov na Slovensku, ako sa zachovať v novej situácii a pri možnom vyšetrovaní (po-

lícii sa vraj nepodarilo zhabať závažnejší politický materiál a „že Slovenska mučedlnícku má na hlave korunu Kampelík“). Nebezpečenstvo, že vyšetrovanie a zatýkanie nastane aj v Uhorsku (hoci k nemu proti všetkému očakávaniu nedošlo) umŕtvilo tajné politické spojenie na Slovensku práve v období, keď boli na programe závažné akcie (práve v lete r. 1840 sa mal uskutočniť prvý sjazd generácie Mladého Slovenska, na ktorom sa mal formulovať slovenský program a vypracovať ďalší postup).

Nová situácia, rozhodujúca pre celkový priebeh a ráz slovenského hnutia, reprezentovaného v štyridsiatych rokoch generáciou Mladého Slovenska, vyvinula sa aj tým, že sa r. 1840 vrátil zo štúdií v Halle Ľudovít Štúr s pevným zámerom postaviť sa (za súhlasu a podpory českých politikov) na čelo slovenského politického života (bratislavská profesúra, noviny, poslanectvo).

Od jesene r. 1840 Štúr preberá iniciatívu a vedenie pri realizácii programu Mladého Slovenska. A tak v nasledujúcom období Štúrova línia taktiky a politiky sa stáva vedúcou v hnutí mladej generácie. Aj keď mal pri všetkých hlavných podujatiach praktickú podporu členov generácie, neznamená to, že slovenské hnutie bolo v tomto období bez protirečení. Rozpor medzi cieľmi a konkrétnymi možnosťami vyvolával v rozličnej miere napätie medzi hlavnými osobnosťami najmä pokiaľ išlo o politické náhľady, taktiku, ako aj o otázky kultúrne (najvýraznejšie pri politickej línii Slovenských národných novín — J. Kráľ, J. Francisci).

Keď si v štyridsiatych rokoch ťažké podmienky a tvrdo doliehajúce následky maďarizácie vynucovali v politickej praxi ústupky od pôvodného, radikálneho smeru prípravného obdobia, v kultúrnej oblasti sa uskutočňujú pôvodné zámery. Najkrajším výsledkom revolučných náhľadov bolo definitívne uvedenie ľudového jazyka za spisovný jazyk. Od r. 1834, keď Samo Chalupka prvý z tejto generácie urobil svojimi básňami „prelom“ do slovenčiny, problém prístupnosti, ľudovosti spisovného jazyka neprestal zaujímať mladú generáciu, organizujúcu sa v prostredí tradície a praxe biblickej češtiny. Mocnými impulzmi boli diela Jána Hollého a dva zväzky Kollárom vydaných Národných spievaniek. Myšlienka prijatia slovenčiny sa vynárala v súvislosti so želaním, aby v súlade s novými spoločenskými cieľmi generácie literatúra neostávala exkluzívnou, ale aby plnila spoločenské poslanie. Bolo tak už pri prvom knižnom podujatí Spoločnosti, keď jej členovia zamýšľali vydať r. 1836 Plody po slovensky a v nasledujúcich rokoch vždy vtedy, keď sa hovorilo o prístupnosti literatúry pre ľud (popularizačné diela), alebo o časopisoch a novinách na Slovensku. O spisovnom jazyku v tomto zmysle sa viedla diskusia aj v písaných novinách Vzájomnostných listoch. Preto rozhodnutie zo začiatku r. 1843 vydávať Slovenské národné noviny po slovensky, prijať slovenčinu za spisovný jazyk, nebolo prekvapením, ale len definitívnym uzavretím už celé desaťročie pripravovanej akcie.

Všeobecne sa uznáva, že literárne činní členovia tejto generácie predstavujú v dejinách našej i európskej literatúry „formálne i ideove neobyčajne ucelenú školu“.[23] Keď hovoríme o samostatnej literárnej škole v tomto období, nemyslíme na nejaký samostatne sa vyvíjajúci kultúrny prúd, ale na integrálnu súčasť programu Mladého Slovenska, tým viac, že celé nové hnutie, ktoré sformovalo po prvý raz v našich dejinách aj širší program (národný i politický), zrodilo sa v lone literárneho krúžku. Čím uvedomelejšie sa táto generácia začleňovala do

---

[23] V. K o c h o l, *Poézia štúrovcov*, Bratislava 1955, 12.

nových spoločenských síl, usilujúcich sa v Európe dosiahnuť zmeny sociálno-politické, čím aktívnejšie preberala na seba podobné úlohy a program pre naše národné spoločenstvo, tým cieľavedomejšie hľadala vlastnú tvár aj v oblasti umeleckej tvorby. V úzkej spätosti a závislosti od novej ideológie a spoločenských úloh, ktoré si toto pokolenie predkladalo, prebiehal aj proces literárneho vývinu, zmena estetického cítenia, nastoľovanie novej tematiky i uvádzanie nových literárnych foriem. Je špecifikum slovenských pomerov, že každý člen generácie prešiel literárnym školením, že všetci sa s väčším-menším úspechom pokúšali o sústavnú vlastnú tvorbu. A tak literatúra, najmä poézia, je prvým tlmočníkom nových citov, nálad i náhľadov mladého slobodomyseľného hnutia.

Paralelne so sledovaním ideových podnetov i organizačných foriem, ktoré stmeľovali slovenskú študujúcu mládež od r. 1834 v uvedomelú spoločenskú protifeudálnu silu až po jej vystúpenie ako jedinej reprezentantky slovenského národného hnutia v štyridsiatych rokoch, v tom istom období môžeme sledovať vznik, formovanie sa novej literárnej školy od jej školských začiatkov, cez klasicistický šat, cez prvé ohlasy a ponášky až po najvýznamnejšie diela slovenského romantizmu v desaťročí pred revolúciou r. 1848. Školení na antických klasikoch (Homér, Anakreón, Horácius, Ovídius a i.), bytostne vkorenení a vyrastajúci zo slovenskej skutočnosti, domácej i českej literárnej tradície (Kollár, Hollý, Šafárik, Rukopisy, Klácel, Mácha) rástli aj z výdobytkov slovanských a západoeurópskych literatúr. Z nich pre tridsiate roky má nesporne prvenstvo poľská literatúra s početnými menami, medzi ktorými ako v Poľsku, tak aj u nás má najväčší vplyv A. Mickiewicz. Z juhoslovanskej strany vplývali najmä noviny a časopisy, z poézie dielo St. Vraza. Ruská literatúra sa vo väčšej miere udomácnila až v štyridsiatych rokoch, najmä dielo Puškinovo. Všeobecná znalosť nemčiny sprístupňovala nemeckú literatúru priamo (Goethe, Schiller, Herder, Gessner, Gelbert, Uhland, Hegel). Boleslavín Vrchovský, ktorý ešte r. 1834 medzi základnými smernicami novej činnosti Spoločnosti vytýčil úlohu učiť sa predovšetkým slovanské jazyky, ktorý prvý v mladej generácii usmerňoval kollárovské slovanské rojčenie na lásku k vlastnému národu, brojac aj proti kozmopolitickej vlažnosti, prvý otváral u nás okná do literatúry na európskom severe, západe i juhu. Roku 1836—1837 viedol v Spoločnosti krúžky angličtiny, francúzštiny a taliančiny. Tak sa dostávajú do okruhu literárnych záujmov autori anglickí (Shakespeare, Ossianove spevy, Byron), talianski (Dante, Leopardi, Manzoni) a francúzski (Voltaire, Rousseau, Béranger, Hugo, Delavigne, Lamartine). Ba nechýbali ani podnety z orientálnej literatúry (pôvodné preklady J. Repického).

Veľkým vonkajším medzníkom, výrazne oddeľujúcim prvé obdobie od rozkvetu školy, je v súlade s inými podujatiami generácie rok uzákonenia spisovnej slovenčiny.

So svojou literárnou tvorbou sa mladá generácia predstavila na verejnosť čoskoro po svojom nástupe. Avšak tlačou vydané publikácie, ako sú bratislavské *Plody* (1836) a levočská *Jitřenka* (1840), ako aj jednotlivo uverejňované práce v českých novinách alebo v domácich časopisoch a almanachoch, predstavujú vývin novej školy v jej prvom období neúplne. Predovšetkým *Plody* naznačujú len veľmi slabo nové spoločenské a umelecké smerovanie, lebo Spoločnosť ich pripravovala už v prvom roku, ako si uvedomila svoje nové poslanie (rozhodnutie o ich príprave je zo 4. jan. 1835). Táto zbierka je v podstatnej časti svedectvom literárnych pokusov členov Spoločnosti z obdobia „školskonárodného" (ako ho nazval J. M. Hurban r. 1839), v ktorom dominovali S. Chalupka a K.

Štúr. *Jitřenka* je síce z r. 1840, ale levočský študentský ruch bol viac odozvo národných a literárnych snažení bratislavského centra ako samostatným prúdom. Okrem toho v oboch prípadoch ide o výber zostavený so zreteľom na cenzúru, a cenzúra ešte niektoré príspevky vylúčila. Pre úplnejší obraz vývin literárnych úsilí tejto generácie bude potrebné brať do úvahy nepublikovan práce z druhej polovice tridsiatych rokov až do r. 1844, predovšetkým poéziu vyjadrujúcu slobodomyseľnosť mládeže, piesne, spĺňajúce funkciu spoločenskéh spevu, básne s tematikou ľúbostnou a pokusy o satirickú prózu. Vyber z týcht prác (chceli ho vydať sami už roku 1839, ale ustúpili levočskému podujatiu) b ukázal (obraz doplňuje aj nedávno z rukopisu vydaná zbierka City vděčnost mladých synů Slovenska, Bratislava 1959) ideovo tematickú jednotu literárne tvorby novej školy aj pre zložky, ktoré sa chápali ako prekročenie rámca tzv Štúrovej školy. Skúmanie v tomto smere potvrdzuje, že veľkí básnici, ak A. Sládkovič, J. Kráľ, svojimi najlepšími dielami neporušujú kánon novej školy ale práve nimi ho zo svojej generácie najplnšie a najvernejšie spĺňajú. Ich dielo je nielen pokračovaním, ale aj umelecky najvyspelejším zavŕšením motivov, tematiky, ideologického rozpätia literárnych snáh generácie Mladého Slovenska. Vrelé prijatie, ktoré sa dostalo práve týmto dielam, presvedčivo dokazuje, že ich tvorba nebola porušením ani spoločenských ideálov generácie, an jej estetického vkusu. Edičné ťažkosti, vyskytujúce sa práve pri vydávaní týcht diel, sú iste dokladom o skromných dobových vydavateľských možnostiach, al nepochybne aj svedectvom o oficiálnej línii Štúrovej politiky, o jeho svojských náhľadoch na umenie. Tak sa stalo, že politické a kultúrne orgány, ktoré s mladá generácia utvorila, nestali sa v širšej miere nielen tribúnami politických náhľadov, s ktorými Štúr nesúhlasil, ale ani takej umeleckej tvorby, ktor prekračovala rámec jeho estetických náhľadov. Dostatočne je známy osud rukopisov Maríny a Detvana, i to, že podstatná časť Kráľovej tvorby zostala v rukopisoch. Prečo práve títo dvaja autori, ktorí sú vrcholkami tzv. Štúrovej školy sú jej najväčšími výnimkami a školskými príkladmi rozporu so Štúrovými náhľadmi na poéziu? Táto skutočnosť, ako aj edičná nepriazeň v období Štúrovh vedenia slovenského národného a kultúrneho života nie je náhodná a nevysvetliteľná. Obidvaja autori sú ideovými odchovancami radikálneho smeru v generácii Mladého Slovenska a verejnými jeho zástancami proti Štúrovi. Andre Sládkovič dozrieval v štiavnickej Spoločnosti, vedenej P. V. Ollíkom, jedným zo zakladateľov a hlavných členov tajnej Vzájomnosti. Počas Sládkovičových bratislavských štúdií panoval v Ústave pod vedením A. H. Škultétyho a S. B Hroboňa republikánsky duch, udržiavaný tradíciou zo zakázanej Spoločnosti Keď sa Štúr po návrate z Halle stal Palkovičovým námestníkom (až koncom r. 1841) a znova sa dostal do rozporu s „republikánskym“ zriadením Ústavu Sládkovič, odchovaný starou tradíciou a zahĺbený do Rousseauových diel, *pr* sa postavil verejne proti Štúrovi v známej vzbure koncom šk. r. 1841/42.[24]

Janko Kráľ bol Štúrovým žiakom, ale po štúdiách sa dostal ako koncipien u B. Vrchovského v Pešti (podobne ako Št. M. Daxner) pod vplyv jeho náhľadov a stal sa ich tlmočníkom. Zo Štúrovho obľúbeného žiaka sa stal „impertinentný grobián“, ktorý mal nielen radikálne náhľady na vedenie slovenskéh politického života, ale stal sa „divným Jankom“ aj vo svojej tvorbe.

---

[24] Okrem známych svedectiev Francisciho a Kalinčiaka potvrdzuje to i list O. Hodž zo 7. 6. 1842. LAMS.

Z načrtnutého vývinu ideologického a organizačného formovania sa nového pokolenia na Slovensku v tridsiatych a štyridsiatych rokoch v samostatné hnutie Mladého Slovenska, ako aj z naznačeného rozpätia literárnej tvorby jeho príslušníkov vyplýva, že názov Štúrova škola nevystihuje skutočnosť ani v doslovnom význame. Neoprávňujú ho ani Štúrove zásluhy pri vzniku novej literárnej školy. Sám Štúr nebol prvoradým básnikom, ktorý by reprezentoval novú školu vlastnou tvorbou. Nové hodnotenie opravuje síce príkry Vlčkov výrok, že „Štúr sám poetom nebol", ale len v tom zmysle, že kliesnil cestu klasikom slovenskej poézie.[25] Skutoční reprezentanti novej školy, ktorých diela ju stvorili, alebo neprijali svoj národný a umelecký program od Ľ. Štúra (napr. Samo Chalupka), alebo sa dostali do zásadných rozporov či už s jeho politickou líniou, či estetickými náhľadmi (A. Sládkovič, J. Kráľ, J. M. Hurban, J. Kalinčiak). Veľkými sa stali v nejednom smere práve preto, že prekročili jeho požiadavky.

Tieto protirečenia boli známe staršej i novšej literárnej histórii. Viktor Kochol, ktorý sa v poslednom čase najdôkladnejšie zaoberal Štúrovými estetickými náhľadmi, ako aj umeleckým dielom hlavných predstaviteľov tejto literárnej školy, prijíma síce (v zmysle doteraz všeobecne uznávaného Štúrovho ideologického a organizačného vodcovstva pri vzniku novej generácie) staršiu terminológiu (Štúrova škola, štúrovská poézia, štúrovci), ale zároveň si uvedomuje, že „Štúrove estetické požiadavky nemožno, pravda, pokladať za rozhodujúce pre vznik štúrovskej poéze, ktorá sa ako každé veľké umenie nerodí na popud teoretikov, ale je odzrkadlením života a odpoveďou na veľké dobové otázky."[26] Cenu Štúrovým estetickým náhľadom V. Kochol priznáva (s ohľadom na jeho závislosť od Hegla) v tom, že „charakterizujú všeobecný ráz štúrovskej literatúry".[27] To však neznamená, že Štúr bol tvorcom novej školy, tým menej, že aj podľa Kocholových zistení „umelecká prax práve tých najväčších štúrovských básnikov, Andreja Sládkoviča a Janka Kráľa, v mnohom sa rozchádzala so Štúrovými rigoróznymi postulátmi, najmä pokiaľ ide o ľúbostnú poéziu."[28]

Štúrove estetické náhľady treba hodnotiť nie ako základ, ale ako jednu zložku literárnej školy Mladé Slovensko, v ktorej Samo Chalupka, Andrej Sládkovič a Janko Kráľ predstavujú vrcholky poézie, Jozef M. Hurban a Ján Kalinčiak úspešnú prozaickú tvorbu. V nej má miesto aj Ľudovít Štúr ako básnik i literárny teoretik, ktorý vlastnou umeleckou tvorbou pripravoval cestu veľkým básnikom, a pri rozpracovaní teoretických otázok umenia podal svojský program, ktorý však v podstatnej miere neovplyvnil jeho vrstovníkov. A tak literárna škola Mladé Slovensko má širší základ, je v prvom rade svojráznym „odzrkadlením života" a slovenskou „odpoveďou na veľké dobové otázky" z čias pred revolúciou r. 1848.

Štúrove estetické náhľady (ktoré asi od r. 1842 našli výraz v jeho prednáškach na Ústave a ktoré publikoval v knihe *O národných piesňach a povestiach plemien slovanských*), posilnené jeho vedúcim postavením v slovenskom národnom hnutí v štyridsiatych rokoch, našli svojich skutočných žiakov. Prví, ktorí sa riadili jeho rigoróznymi požiadavkami, boli príslušníci levočského literárneho krúžku, kam preniesli jeho prednášky študenti po odchode z Bratislavy začiatkom r. 1844. Títo študenti sprostredkovali Štúrov vlastenecký entuziaz-

---

[25] M. Pišút, *Literárne štúdie a portréty*, Bratislava 1959, 87.
[26] V. Kochol, *Poézia štúrovcov*, Bratislava 1955, 19.
[27] Tamže, 21.
[28] Tamže, 20.

mus, jeho literárne náhľady a vysoké ocenenie slovanskej ľudovej slovesnosti. Členovia levočskej Spoločnosti boli Štúrovými náhľadmi ovplyvnení v rozhodujúcej miere a v ich duchu sa niesol nielen smer ich vlasteneckej činnosti (zbieranie rozprávok, piesní), ale nimi bol určený aj celkový ráz ich literárnej tvorby. Levočania sa stali najortodoxnejšími zástancami Štúrových postulátov na literatúru (odsúdenie rukopisu *Maríny* pred tatrínskym zhromaždením r. 1845) a vo vlastnej tvorbe vychádzali viac z jeho téz ako zo skúsenostných, životných podnetov, viac sa inšpirovali ľudovou tvorbou ako skutočným životom ľudu. Túto knižnú orientáciu, určovanú len ideami, bez konkrétneho poznania sociálnych problémov ľudu a národného hnutia uvedomil si ako podstatnú chybu jeden z hlavných dejateľov levočskej Spoločnosti, Pavol Dobšinský. V poznámkach k dejinám tejto Spoločnosti napísal po rokoch doslova: „Jedno a to veliké boli zapomneli naši vodcovia, to je, že nás neučili obcovať s ľudom, že nás dosť prísne nepribližovali k nemu. Kristus tým vyviedol svoju úlohu na zemi, že poznal mienky, zvyky, povery, bludy, klamy, nádeje, schopnosti, um — slovom dobrú i zlú stránku svojho národa —, s ním neustále obcoval, v spojení sa stýkal i potýkal . . .“[29]

A tu je zásadný rozdiel medzi touto „školou“ a básnikmi Mladého Slovenska. Akokoľvek ušľachtilé národné teórie a obdiv ľudovej slovesnosti nestvorili veľkých básnikov. Jediný J. Botto vyrástol z tohto okruhu tak, že sa s istou ideovou licenciou priraďuje k prvoradým básnikom Mladého Slovenska. Ostatní (spolu s ich pokračovateľmi v nasledujúcich desaťročiach) boli síce dobrými štúrovcami-vlastencami, ale umelcami len druhého radu. Naproti tomu príslušníci Mladého Slovenska, aj keď sa po revolúcii čiastočne odmlčali, odovzdali ideový a umelecký odkaz svojej doby generáciám nasledujúcim.

[29] Pozn. k dejom Mládeže. LAMS.

JÁN ŠTEVČEK

POETIKA ŠVANTNEROVÝCH NOVIEL

Umelecká orientácia spisovateľa nebýva aktom ľubovôle a prejavom náhody. Vo svojej tvorbe sa autor obyčajne prikláňa k tomu literárnemu smeru, ktorý čo najplnšie zodpovedá jeho individuálnym psychologickým predpokladom, sociálnym a estetickým náhľadom, a naopak, aktuálne tendencie literatúry svojou sociálnou závažnosťou usmerňujú a „predurčujú" spisovateľov výber. Stretnutie literárneho smeru a tvorivej umeleckej osobnosti je už svojou povahou protirečivé a preto i vývinovo plodné: v skutočnej tvorbe nejde o pasívne opakovanie dosiahnutých výsledkov, ale o rozvinutie a o prínos. Je pritom jasné, že celkový vývin literatúry je geneticky podmienený hlbšími zákonitosťami sociálnych vzťahov, ktoré určujú rámec a charakter vývinových zmien v literatúre.

Literárne dielo Františka Švantnera je príkladom takéhoto dialektického vzťahu medzi osobnostnými individuálnymi predpokladmi a tou časťou našej prózy druhej polovice tridsiatych rokov, ktorá je označovaná pojmom naturizmu. Svojou tematikou zodpovedá Švatnerova tvorba tendenciám nadhodeným dielom Ľuda Ondrejova a najmä Dobroslava Chrobáka, no svojou metódou, uvedením fantastických a halucinačných prvkov, dedinské a prírodné motívy ich tvorby pretvára a umocňuje.

Izolovaním literárneho zjavu sa strácajú jeho skutočné proporcie. Je preto oprávnené zaraďovať dielo spisovateľa do určitého smeru a literárny smer do okruhu ostatných sociálnych javov.

Najnápadnejším znakom poetiky časti umeleckej prózy druhej polovice tridsiatych rokov je lyrizácia jej výrazových prostriedkov a celková prestavba pomeru ku skutočnosti. Noeticky je tento proces podmienený subjektivizáciou prózy, jej priblížením k stavebným zákonom lyriky.

Dôležitou demarkačnou čiarou v povojnovom vývine literatúry sú tridsiate roky. Katalyzátor literárneho procesu týchto čias — hospodárska kríza a z nej vyplývajúce ideologické dôsledky — jasne určili a ohraničili sociálny podklad literatúry. Časť literárnych tvorcov reagovala na túto sociálnu a ideologickú skutočnosť tesným primknutím sa k triednym ideológiám, čo bezprostredne ovplyvnilo výber tematiky a ideovú koncepciu ich tvorby. Poväčšine tu išlo o spisovateľov tvoriacich už v priebehu dvadsiatych rokov a do istej miery i o predvojnových kritických realistov. Časť prevažne mladších autorov, tvoriacich v druhej polovici tridsiatych rokov, odvrátila sa postupne od sociálnej skutočnosti do poetického, „romantického" sveta. Na tomto zúženom sociálnom základe vznikajú celkom prirodzene snahy o estetické osvieženie, obzvláštnenie prózy prostriedkami poézie, ktoré sa stali „nepísaným zákonom" epiky. V tomto smere mohli sa predstavitelia prózy druhej polovice tridsiatych rokov oprieť

o analogické výdobytky literatúry mladej generácie, vstupujúcej do literatúry v rokoch dvadsiatych. Už tu sa totiž prejavila snaha o zdôraznenie estetickej a potlačenie významovej stránky slova a ostatných zložiek epického diela. No sociálna podmienenosť a ďalšie vývinové smerovanie umeleckej prózy dvadsiatych rokov je napriek tejto podobnosti zásadne odlišné.

Snaha o zmenu tematiky a celkové estetické preorientovanie prózy dvadsiatych rokov je súčasťou ideovej polemiky, zamierenej proti ideológii „obrodeneckého" realizmu predvojnového typu. Na čele tejto skupiny stáli socialistickí spisovatelia, ktorí si pre svoj krajne kritický vzťah k predvojnovej literatúre vyslúžili u konzervatívnej kritiky povesť „nenárodných" spisovateľov.[1] Z čisto literárneho stanoviska tu išlo sčasti o ozveny povojnového expresionizmu a o vplyv českého literárneho konštruktivizmu a poetizmu. No celkový charakter týchto zdanlivo čisto literárnych tendencií je nielen polemický, ale i spoločensko-kritický. Dôkazom toho je najzrelejšie literárne dielo týchto tendencií povojnovej literatúry z polovice dvadsiatych rokov, Jilemnického román *Víťazný pád* (napísaný r. 1926), v ktorom sa krížia silné sociálne prvky so snahou o individuálne odlíšený expresívny sloh.

Je pravda, že ďalší vývin povojnovej literatúry odhalil závažné ideové rozdielnosti a protiklady tohto zdanlivo jednotného generačného prúdu. Socialistickí prozaici priklonili sa k realistickej metóde, obohatiac ju o nové ideové zložky. „Dekadenti" dvadsiatych rokov zakotvili v niektorých prípadoch svoje dielo v „národnej pôde" — to však nič nemení na fakte ideovej a umeleckej priebojnosti prózy dvadsiatych rokov. Jej podkladom bola sociálna a ideologická kríza, vyúsťujúca do kritiky tradičných ideových hodnôt a napokon do vytvorenia novej socialistickej koncepcie spoločnosti.

Ak základnou tendenciou prózy druhej polovice dvadsiatych a tridsiatych rokov bolo postupné rozširovanie jej sociálneho obzoru, časť epiky druhej polovice rokov tridsiatych okruh sociálnych problémov čoraz viac zužovala, hoci ani ona im nemohla celkom uniknúť. Skutočným cieľom tvorby naturistov — jednej časti prózy z druhej polovice tridsiatych rokov — bolo objavenie „prapodstaty" dediny, „praživota slovenských ľudí a hôr", neznámych vrstiev psychiky dedinského človeka, čiže takých veličín, ktoré stoja mimo priameho vplyvu sociálnej skutočnosti. Je pravda, že i povojnový expresionizmus všímal si prevažne pudových zložiek v človeku. No jeho charakteristickým znakom je predovšetkým „zmes sociálnosti a subjektívnosti", subjektívna interpretácia sociálnych problémov. Slovenský naturizmus, predstavovaný prácami Ľuda Ondrejova, Dobroslava Chrobáka, Františka Švantnera a do istej miery i tvorbou Margity Figuli, bolo by možné označiť skôr pojmom novoromantizmus. Ide tu zrejme o taký ohlas na sociálnu problematiku doby, ktorý napokon vyústil v kult prírody, pôvodnosti, mladosti a primitívnosti dedinského sveta. Tento „únik" od sociálnych problémov prejavil sa tým zreteľnejšie v rokoch štyridsiatych, keď dochádza k zmene sociálnej situácie, posilňujúcej predchádzajúce tendencie literatúry.[2]

Poetiku prózy tohto obdobia určuje v zásade uvedený vzťah k sociálnej skutočnosti. Nemožno síce povedať, že by diela prozaikov jednej časovej vlny, ako

[1] Porov. Bujnákovu recenziu *Sborníka mladej slovenskej literatúry* v Prúdoch, IX, č. 1.

[2] Upozorňuje na to I. Kusý v článku *K problému slovenskej prózy*, SP 1947, 73.

je napr. Ľudo Ondrejov, Margita Figuli, František Švantner a Dobroslav Chrobák, boli vo svojich estetických princípoch úplne zhodné. Zreteľne sa tu však črtá určitý vývin, ktorý vo svojej plynulosti v istom zmysle spája napr. Ondrejovovu *Zbojnícku mladosť* so Švantnerovou *Nevestou hôľ*.

Charakteristický je i vývin tematiky tejto prózy. Kým v dielach Ľuda Ondrejova *Zbojnícka mladosť* a *Jerguš Lapin* stretávame sa ešte so silnými sociálnymi zložkami, v novelách Dobroslava Chrobáka redukuje sa spoločenská problematika na konflikt mesta a dediny, chápaný ako protiklad dvoch svojbytných sociálnych celkov. Vyvrcholením tejto tendencie je dielo Františka Švantnera, kde jadro ideovej problematiky spočíva vo vzťahu človeka k iracionálnym osudovým a prírodným silám.

Všimnime si v akej podobe zjavujú sa sociálne motívy v diele Ľuda Ondrejova. *Zbojnícka mladosť* (1936) je pestrým a živým vyrozprávaním dojmov dedinského chlapca, žijúceho na vrchárskej samote. Je rozprávkovou poetizáciou pravdivých detských zážitkov. Okruh jej motívov je celkom prirodzene ohraničený prírodou, rodinným prostredím a detskými hrami hrdinu. Napriek všetkej rozprávkovej štylizácii je kniha nielen básnicky presvedčivá, ale i pravdivá. Uvedením mestských a fabrických motívov, ktoré pôsobia síce „cudzo" v pomere k lahodnej atmosfére Jergušovho detstva, sociálny obsah diela autor ohraničil a spresnil a dosiahol tak správnu proporcionalitu rozprávkovo-poetických a reálnych prvkov diela. Dejový základ románu *Jerguš Lapin* (1939), ktorý priamo nadväzuje na *Zbojnícku mladosť*, je značne širší a historicky konkrétnejší. Jeho hrdina je zapojený do dejov svetovej vojny a povojnového sociálneho vrenia. Ľudo Ondrejov spodobnil výstižne inštinktívny spôsob cítenia a pudový spôsob konania hlavného hrdinu, jeho odpor proti pánom, pocity krivdy a nespravodlivosti v dedinskom kolektíve, i vzburu sedliakov. No v tomto sociálnom skonkrétnení zbojníckej balady nepokračoval Ondrejov dôsledne.[3] Jergušovu postavu štylizuje neustále rozprávkovo, legendárne, znejasňujúc jej sociálne kontúry. Kríženie rozprávkového a reálneho plánu, prejavujúce sa v koncepcii hlavnej postavy, v konštrukcii deja a napokon i v štýle diela,[4] dostáva sa do protirečenia s jeho závažným sociálnym obsahom. V pomere ku skutočnosti stáva sa román nejednoznačným, umožňujúcim viaceré interpretácie. Preto mohol byť vo vývinovom kontexte literatúry vysvetľovaný skôr zo svojho rozprávkového a symbolického vidu: „Ondrejov vedome si nenárokuje, aby čitateľovi navodzoval v chápaní svojho diela nejakú empiricky platnú skutočnosť. Používa na to okrem spomenutej orientácie na ľudové rozprávanie o sile hôrnych chlapcov a na balady o hrdinských činoch, spôsobov obvyklých v detskej literatúre."[5]

Ondrejovova inšpirácia je pôvodná, vychádzajúca rovnako z ľudového cítenia i z ľudovej poézie. Subjektívne pramene a podnety k tvorbe Dobroslava Chrobáka boli skôr literárne. Chrobák vycítil a vo svojej tvorbe podchytil tendencie prózy druhej polovice tridsiatych rokov. Z objektívneho vývinového hľadiska tvoria jeho novely ďalší krok v procese „novoromantickej" orientácie epiky.

Už pohľad na tematiku Chrobákových noviel dvadsiatych a tridsiatych rokov

---

3 Porov. Chorváthovu recenziu *Jerguša Lapina* v Eláne, IX, č. 5—6.

4 Na kríženie dvoch slohových tendencií, objektívnej a subjektívnej v románe *Jerguš Lapin* poukazuje E. Pauliny v článku *K forme dvoch románov Ľuda Ondrejova,* Slovenský jazyk, 1940, 91.

5 I. Kusý, *Slovenská literatúra v rokoch 1939—1945,* Kritický měsíčník, VII, 330.

ukazuje, že dedinské motívy tvoria len časť jeho tvorby. Jeho lyrická próz dvadsiatych rokov ako i niektoré novely zo zbierky *Kamarát Jašek* (1937) odrážajú nervóznu atmosféru mesta. Až v štyridsiatych rokoch objavujú sa v Chrobákovej tvorbe čoraz častejšie i motívy s dedinskými námetmi. Mestské morálne ovzdušie tvorí pozadie a protiklad k zdravej a čistej morálke jeho noviel z prostredia dediny. Podľa tejto idey sú konštruované napríklad významné novely *Kamarát Jašek, Učenlivá Marta a starostlivá Mária.* Dej týchto noviel je podmienený uvedeným ideovým protikladom priamo. V prácach *Chlapská vec, Ostatný raz* a najmä v *Poviestke* Chrobák síce mestské motívy neuvádza, no ich vplyv cítime i tu. Objektívne sa prejavuje ešte vo väčšom stupni „romantizovania", v zdôraznení osobitných pôvodných stránok života dediny a dedinského človeka. V najvýznamnejšom diele tohto autora, v rozsiahlej novele *Drak sa vracia* (1943) stretávame sa síce s opačným postupom (morálna problematika vzťahu jednotlivca a kolektívu naštepená je tu na ľudové prostredie), no to všetko len podporuje tvrdenie o celkovom artistickom charaktere Chrobákovho „primitivizmu". Najdôležitejším charakterizačným prvkom v Chrobákových prácach z ľudového prostredia je teda zdôraznenie morálneho profilu dedinského človeka, chápaného ako zdravé vyváženie intelektualizmu. Tento prístup k dedinskému životu „zvonku" neprejavuje sa len v Chrobákovej umeleckej kompozícii, ale i v štýle, v pomere písomných a hovorových vrstiev v jeho lexike.[6] Redukovanie objektívneho časového a teda sociálneho prvku je len dôsledkom takéhoto jednoaspektového prístupu k dedinskej látke. Kým napríklad v románe *Jerguš Lapin* vyzdvihujú sa tieto zložky témy až v dokumentárnej a faktovej podobe, Chrobák stiera ich určitý historický a miestny charakter, redukujúc tak radikálne sociálne zložky témy.

Do tohto vývinového procesu zapadá i dielo Margity Figuli. Väčšina jej poviedok, uverejnených od r. 1935 i po vydaní zbierky noviel *Pokušenie* (1938), nesúvisí priamo s tematikou naturizmu. Výnimkou je len poviedka *Rubári*, v ktorej sociálne postavenie drevorubačov poníma svojským spôsobom. Dominantou noviel Margity Figuli je senzualizmus, lepšie povedané zmyslovo plné ponímanie života, smerujúce k harmonizácii životných hodnôt. Šťastná vyváženosť zmyslového a etického prvku jej dovoľuje, ba priamo predpokladá, aby si všímala a mocne citovo prežívala i také zjavy života, kde sa nápadne prejavuje sociálna nespravodlivosť a krivda. Sociálny moment v novele *Rubári* úzko súvisí s touto tendenciou jej tvorby: vzburu drevorubačov, predstavenú na pozadí ľúbostného konfliktu, chápe Margita Figuli ako paralelu k živelnej moci prírody. Konkrétne historické prvky jej novely nadobúdajú v tomto poňatí výrazný symbolický, monumentalizujúci charakter.

František Švantner nerozšíril nápadne tematický okruh slovenského naturizmu. Jeho prínos je predovšetkým v originálnom poňatí dedinskej tematiky. Téma prestala hrať v tomto období literárneho vývinu tú rozhodujúcu úlohu, akú mala v dielach dôsledne realistického zamerania. Iluzívnosť skutočnosti a vzťah literárneho diela k empirickým faktom života nemusel byť nevyhnutnou súčasťou estetického pôsobenia a tým i hodnotenia diela. Závažnejším ako obsah stala sa konštrukcia motívov, t. j. ich zaradenie do nových vzťahov vzhľadom na estetický celok literárneho diela. Tým sa próza priblížila k poézii, kde

[6] Porov. E. Pauliny, *Dve kapitoly o slovenskom spisovnom jazyku a nárečí*, Bratislava 1946, 40—44.

vzťah medzi „prevzatými“ a „prežitými“ motívmi — obrazmi je značne irelevantný. Tento moment stal sa dokonca nadradeným a rozhodujúcim kritériom v hodnotení. Príznačný je výrok A. Matušku v recenzii Švantnerovej zbierky noviel *Malka* (1942): „Švantner je nový vo všetkom, okrem látky, čo je pochvala alebo zistenie zásadného významu, lebo všade a aj u sudcov, ktorí si zakladajú na svojej prísnosti, pozorovať miestami sklon hodnotiť kladne, keď už téma sama, bez autorovej pomoci, vo svojej najvlastnejšej podstate a podobe, je zvláštna, originálna.“ (A. Matuška, Pre a proti, str. 272.)

V extenzívnom zmysle nie je tematika Švantnerovej tvorby novou. Jej prínos je skôr v objavovaní neznámych, väčšinou podvedomých stránok psychiky dedinského človeka, jeho strachu pred neznámym, jeho poverčivého a mýtotvorného vzťahu ku skutočnosti. Zo stanoviska sociálneho obsahu je potom Švantnerov svet, aspoň v časti jeho tvorby, ešte viac archaizovaný, ešte viac posunutý dozadu „v čase historickom a psychologickom“.

Niet pochyby, že tematický rámec naturistickej prózy sa vzhľadom na sociálnu skutočnosť čoraz viac zužuje. Jej celkovú tendenciu charakterizuje pohyb od reality sociálnej k realite prírodnej. Vývinovú spojitosť i rozdielnosť v tematike tejto línie prózy môžeme dobre sledovať práve na koncepcii prírodných motívov. Pre Ondrejova je príroda objektívnym priestorom, v ktorom sa rozvíja činnosť jeho postáv. Pri celkovom rozprávkovom charaktere je obraz prírody v *Zbojníckej mladosti* a v *Jergušovi Lapinovi* spätý ešte so sociálnymi motívmi. Pre Švantnera je príroda „rovnocenným partnerom“, „spoluhráčom“ ľudských dejov, s právom na samostatnú existenciu. Niet divu, že sa potom v jeho diele rozprávkový spôsob poňatia prírody zosilňuje, že sa v *Neveste hôľ* mení na rozprávku s jej typickou poetikou, s nemotívovanými dejmi a mýtickými postavami.

Koncepcia postáv tejto časti prózy úzko súvisí s charakterom jej tematiky. Ide tu totiž o zjavnú prevahu činiteľov biologických nad ideologickými. Čím viac tematika naturizmu inklinuje k prírodnému svetu, tým zjavnejšie je tu i čisto pudová inštinktívna motivácia konania postáv. Dominantným prvkom koncepcie postáv v dielach uvedených autorov je vitalizmus, ktorý súčasne určuje aj ich celkovú ideovo-emocionálnu atmosféru.

No hoci je tu skutočnosť podávaná skôr v prírodnom ako v sociálnom vide, predsa sa nestáva v poňatí uvedených autorov problematickou. Niet tu pochyby o jej objektívnej existencii. Práve tak ľudská činnosť, lepšie povedané činnosť postáv, poníma sa tu ako kladná sila, smerujúca ku skutočnosti.

Tvorba Ľuda Ondrejova, Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli a Františka Švantnera je svojou povahou aktívna, voluntaristická a z tohto hľadiska sa odlišuje od prác druhej skupiny autorov, nastupujúcich v rokoch štyridsiatych, reprezentovanej najmä menami Dominika Tatarku a Jána Červeňa, ktorí vo svojej tvorbe smerujú skôr k skepticizmu a k analytickému pomeru k realite.[7]

Je pravda, že tvorba Františka Švantnera časovo súvisí s touto etapou prózy, no tematikou a výrazom jasne dotvára tendencie naturizmu.

---

[7] Ústrednou problematikou napr. Tatarkových prác, zhrnutých v zbierke noviel *V úzkosti hľadania* (1942) je rozpor medzi iluzívnym a reálnym vnímaním skutočnosti a zápas o predmetnosť, o skutočnosť. Zmysel tohto zápasu dobre vyjadruje jedna z Tatarkových postáv: „Ohrozený (som) však ničotnosťou. O existenciu vecí a ľudí musím úpornejšie zápasiť než o uzdravenie svojho organizmu“ (citát je z novely *V úzkosti hľadania*).

1

Svojou knihou *Malka* (1942) predstavil sa Švantner ako umelecky vyhranený a zrelý autor so svojou poetikou. Dejová dynamickosť jeho noviel zapôsobila ako nóvum v próze štyridsiatych rokov. Zdalo sa, že jeho dielo nemá prehistóriu. No Švantnerove spisovateľské začiatky, tri doteraz známe novely, z obdobia 1936—39, z ktorých jedna bola uverejnená a dve zostali v rukopise,[8] sú z vývinového stanoviska veľmi zaujímavé: dávajú nám kľúč k pochopeniu autorovej umeleckej individuality. Na ich základe možno objektívne zistiť genézu ideovej problematiky a kompozičnej štruktúry ďalších Švantnerových prác. Možno sa oprávnene domnievať, že novely *Dve doby* a *Prvý sneh*, napísané v rokoch 1938—1939, sú do značnej miery pravdivým výrazom Švantnerovej osobnostnej problematiky, ktorá sa neskôr objektivizovala v *Malke* a v *Neveste hôľ*. Svoju prvú novelu, s názvom *Jarmočná anekdota o zlatom krížuku*, uverejnil Švantner r. 1936. Táto novela nie je obsahovo a formálne komplikovaná, no príznačný je jej konflikt. Schéma fabuly je nasledujúca: mladé dievča predáva na jarmoku zlatý krížik, aby tak zachránilo ťažko chorú matku a seba pred hladom. Starší človek, ktorý krížik kúpil, chce zneužiť dôverčivosť dievčaťa. V deji dochádza k náhlemu obratu, keď v krížiku rozpozná zvodca svoj dar zabudnutej a odmietnutej žene a v dievčati svoju dcéru. Dej novely pôsobí dojmom dusnej osudovosti. Krížik je magickým prostriedkom, pomocou ktorého sa stretávajú osudy troch spriaznených ľudí. Zvodcovo spoznanie je naplnením vyššej spravodlivosti.

Stavba novely je jednoduchá a priamočiara: rozvíja len niekoľko základných motívov fabuly. Švantner v tejto poviedke ešte nenašiel prostriedky, pomocou ktorých by mohol zjemniť nápadnú významovú jednoznačnosť poviedky a pritlmiť jej moralistickú tendenciu. Poviedka mala zrejme pôsobiť predovšetkým svojím obsahom, dejom, konflikt sa v nej neprenáša do vedomia konajúcich postáv. O komplikovanejšiu kompozíciu pokúsil sa autor v ďalšej novele *Dve doby*.

V tejto novele nachádzame podobný výber osôb — otec, matka, syn — a ich vzájomné vzťahy: zavrhnutá matka, syn ako vykonávateľ spravodlivej pomsty, náhodne nájdený otec. Dej poviedky je rozdelený na dve časové fázy („dve doby“). V prvej z nich zveruje matka synovi tajomstvo jeho narodenia a otcovo meno. V druhej časti poviedky, udalosti ktorej sa odohrávajú po desiatich rokoch, stretne sa hrdina s nepoznaným otcom a subjektívne náhodne, objektívne však podľa vôle osudu (matkina kliatba) spôsobí jeho smrť. Funkciu motívu — nástroja prozreteľnosti — vykonáva v tomto prípade ľudská krv (matka chrlí na smrteľnej posteli krv, rovnako synovi chrlenie krvi znemožní, aby poskytol ranenému otcovi lekársku pomoc). Motív krvi pôsobí sám osebe tajomne a je hlbšie spojený s témou poviedky.

No najdôležitejšou kompozičnou novotou oproti prvej poviedke je začlenenie synovej osoby; táto ústredná postava novely nie je len pasívnym objektom udalostí, ale ich aktívnym spolučiniteľom. Pravda, nie v tom zmysle, že by priebeh deja bol určovaný jeho iniciatívnymi činmi, ale tak, že osudové deje odrážajú sa predovšetkým v jeho subjekte. Nestáva sa tak len najdôležitejšou postavou,

---

[8] Ide o prvotinu, *Jarmočná anekdota o zlatom krížiku*, Prameň, Trnava, 1936, 202—209, i o novely *Dve doby* (r. 1938) a *Prvý sneh* (pravdepodobne z r. 1939).

ale celkom prirodzene i vyprávačom príbehu. Obidva kulminačné vrcholy poviedky (matkina a otcova smrť) podáva autor cez psychické zážitky ústrednej postavy. Na ňu sa viažu i všetky dôležitejšie digresívne motívy novely.

Z hľadiska časového vidu fabuly je prvá kulminácia zhodná s matkinou smrťou. Matkino umieranie pociťuje hrdina ako „náhly blesk pravdy do šťastného zašerenia detstva". Žiaľ nad smrťou, túžba pomstiť sa otcovi spôsobujú, že sa hrdina dostáva do stavu zvláštneho a mocného duševného napätia. Nočné bdenie pri umierajúcej vyvoláva v ňom afekt strachu, prejavujúci sa v halucinačných deformáciách vonkajšieho sveta. Skutočnosť sa v jeho predstavách mení do fantastických tvarov, každý zmyslový vnem sa transformuje do halucinácie.

Zaujímavá je výstavba týchto motívov. Halucinačné predstavy hrdinu dostávajú sa do protikladu s opačnou tendenciou, so snahou postihnúť skutočnosť v jej reálnych, vžitých rozmeroch. Výsledkom tohto napätia je vnútorne protikladný odraz skutočnosti vo vedomí hrdinu. Všimnime si napríklad významový protiklad nočnej tíšiny a reálneho zvuku:

„Pamätám sa: sedel som vtedy v izbe a načúval vyzváňaniu dažďa v odkvapovej rúre. Bolo to celkom monotónne, unavujúce vyzváňanie, bez hudobného skladu, bez akordu, bez melódie, bez tónu. Nepripomínalo žiaden, ani ten najprimitívnejší orchester, nemohlo vzbudzovať vo mne fantáziu. *Bolo veľmi zrejmé, že je to len drnčanie obyčajnej blachy*, a predsa som načúval. Počúval som pozorne, vnímal som každý zvúčok, každú tôňu zvúčku, lebo nebolo čo počúvať, lebo to bol jediný šramot, ktorý sa z hlbín noci stále vynáral a rozrýval tíšinu, čo chcela svet zašliamať večnou hluchotou."

(SP, 1959, č. 3, 284)

Obdobne autor vytvára i protiklad tajomných živlov a ľudskej prítomnosti:

„Dedina a ulica už spali. A nie div, veď náš budíček ukazoval už jedenástu. Pred hodinou miesil ktosi ešte blato pod oknami. Jeho tajomný dych a tlmený šepot ovial po tvári ani závan teplého vánku. *Jeho prítomnosť zaplašovala na chvíľu môj strach*... Pred hodinou tam von i tu v izbe začali sa dvíhať akési utajené živly, vzmáha sa ruch na všetkých stranách, akoby neviditeľný dav rástol, ale potom naraz všetko zatíchlo, akoby sa za svetom pribuchli dvere."

Príznačný je i protiklad chaosu a poriadku vecí:

„Vonku vládol chaos. Nebolo oblohy, nebolo hviezd, ani vrchov, ani vôd, ani zeme. Vrchy vtesali sa do oblohy, obloha sadla dolu a zmiešala sa so zemou, vody stratili smer, vsiakali do zeme i do oblohy, premiesili vzduch i pôdu, premenili svet na jediný živel, na more bahna, na ktorom hviezdy stratili rovnováhu, zablúdili, prepadli sa. Bolo celkom tak, ako pred stvorením sveta... Tu dnu bolo inakšie. Tu bol opak toho, čo bolo von. *V izbe vládol prísny poriadok*. Predovšetkým bolo svetlo. Svetlo vymedzovalo každú vec, dávalo všetkému vlastnú podobu a určovalo priestor... Svetlo pristavovalo výkrik hrôzy, ktorý chcel zo všetkého vyraziť."

(Tamže, 285)

Skutočnosť fantazijná a skutočnosť reálna dostávajú sa tak do tesnej blízkosti bez toho, že by navzájom splývali. Protikladnosť motívov reality (predstava zvuková: drnčanie plechu a ľudského šepotu, predstava priestorová: veci v stave pokoja a v pevnej vzájomnej určenosti) a analogických motívov „nadreálnych" (tíšina so schopnosťou zašliamať svet hluchotou, prítomnosť nehmotných živlov, chaos v prítomnom svete) je zrejmá. Demarkačnú čiaru medzi

týmito dvoma svetmi, lepšie povedané stavmi vonkajšieho sveta, tvoria kur zívou vyznačené vety. Hrdina prežíva a súčasne kontroluje pásmo svojich halu cinačných predstáv, hodnotí ich ako fikciu, uvedomuje si ich podmienenos afektom strachu. Konfrontácia dvoch odlišných plánov reality sa však uvede nými motívmi v poviedke nekončí, ale stupňuje. Vyvrcholuje v ďalšej scéne ktorú by sme mohli nazvať tieňohrou, a v scéne sna. Obidva tieto motivické celk sú spojené s obrazom matkinho umierania.

V prvom prípade kladie autor do paralelného vzťahu umierajúcu matk a dohárajúcu sviečku, postavenú vedľa jej postele. No paralela mení sa v kon trast: matka leží pokojne, — svetlo dohárajúcej sviečky sa roztancuje a oživ všetky predmety v miestnosti, najmä však tieň samotnej ženy, ktorý „začne ži namiesto nej", figúru bronzového Krista, ktorý „akoby si chcel uvoľniť pri klincované ruky a potom nakláňal sa dolu, sťa by si chcel vziať do náručia tie ženy". Mŕtve predmety, sviečka, bronzový Kristus dostávajú sa tak na jedn významovú rovinu s človekom. Tieň ženy oživený svetlom sviečky zastupuj skutočnú ženu. Potom je pochopiteľné, že odlišné chovanie sa ženy a sviečk vyvoláva priam podiv u vyprávača: „ohorky ženy a sviečky chovali sa celkor odlišne, akoby k sebe nepatrili, akoby o sebe nevedeli".

Záverečná veta úryvku neoslabuje celkový významový ráz scény, skôr na opak. Svojou neurčitosťou prispieva k tomu, že sa fantastické poníma ak reálne, že sa rušia hranice medzi realitou a fantastičnom.

Aj v motíve sna stiera sa predel medzi realitou skutočnou a snovými halu cináciami hrdinu. Prisní sa mu, že vidí, ako z matkiných prsníkov vymok krv, ktorej chuť cíti vo svojich ústach. Hrdinu sen zaráža „bezprostrednosťo dojmu". Nie si je istý, či tu išlo o sen, alebo či jeho videnie bolo skutoč nosťou. Presné vysvetlenie tohto zjavu nie je ani možné. Niet tu objektívneh pozorovateľa. Rozprávač je totožný s hrdinom. Aj v tomto prípade dochádz k prelínaniu dvoch zásadne odlišných plánov skutočnosti. Logické vysvetlenie alebo aspoň domnienka, nakoľko sú obidve scény vyfantazírované a nakoľko s skutočné, nie je z hľadiska štruktúry poviedky nevyhnutné. Zámerom autor bolo zrejme vzbudiť dojem neurčitosti.

Druhá časť poviedky nenesie sa v podobnom fantastickom smere. Jej úvodn partie navodzujú síce obdobnú náladu prírodného chaosu, no celkové zreálneni prejavuje sa aj v týchto motívoch. Opis živelne rozpútanej prírody nemení s vo víziu, ale zostáva v hraniciach rozmerov skutočnosti. Túto zmenu v opis krajiny dosahuje autor viacerými štylistickými prostriedkami:

a) Načrtnutím situácie: ...„bola už jeseň. Taká chmúrna jeseň s trvalým dažďami, s divými vetriskami..."

b) Zámenou motovických personifikácií personifikáciami sémantickým: „....hneď zrána pustila sa dolu od hôľ s besným hvižďaním mocná víchrica Čierne osinuté hory dali sa pred ňou na útek v hroznom zmätku. Domy stenal lebo ťažko udržiavať divý nápor..."

c) Paralelizmami: „Potom začal šibať dážď. Ale či to bol dážď? To bol ľa dový piesok, oceľové piliny, vybrúsené klince, lebo driapali tvár, vrážali d tela pod kožou a boleli, pálili..."

Ak sa na dej poviedky pozrieme z hľadiska jeho kompozičného ustrojenia zistíme, že sa aj tu uplatňuje tendencia vyzdvihnúť ústrednú postavu. Už sm spomenuli, že sa na ňu viaže väčšina motívov. Obraz ďalších postáv je od sunutý do úzadia. Ich individualita zostáva pred nami skrytá. Obraz matk

mení sa na metaforu. A vskutku pôsobivý, hmatateľný obraz matkinej osoby realizuje sa len v snovej halucinácii hrdinu.

Postava otcova i matkina sú v podstate len funkciami príbehu.

Prevaha motívov viažúcich sa k synovej postave prejavuje sa i v oblasti ich lynamickej konštrukcie. Úlohou deja bolo poukázať na osudovú spätosť previnenia a trestu. No priamočiarosť fabuly retardovaná je celými skupinami motívov, odvádzajúcimi plynutie osudovo nevyhnutných udalostí do vedľajších iečišť. Toto zámerné roztriešťovanie fabuly uskutočňuje sa pomocou viacerých prostriedkov. Najdôležitejším z nich je jej rozčlenenie na menšie úseky, ktoré sa dosahuje opakovaním významovo závažných motívov, viažúcich sa k ústrednej postave. Scéna matkinho umierania, podaná cez vedomie syna, poprestýkaná je jednovetnými-dvojvetnými intonačne podobnými a významove len málo odlišnými odstavcami, ktoré sa v priebehu scény ako i na celom úseku textu poviedky vracajú s pravidelnosťou refrénu.

Napríklad: „Tá noc bola hrozná. Tá noc bola bez hlasu."

Alebo: „Tá noc bola prekliata. Tá noc chystala sa k vražde."

Uvedený refrén úzko súvisí s citovanými motivickými celkami halucinácií. No tento motív sa opakuje v rozličnej podobe i v priebehu celej poviedky, čím sa do značnej miery potláča nápadné kompozičné rozdelenie poviedky na dve časti a dosahuje sa jednotné významové ovzdušie — dojem očakávania tragických udalostí.

Napríklad:

„V ten deň bol taký istý chaos ako v tú prvú noc."

„Mala prísť hrdzavá noc s pažravou smrťou."

„Tá noc bola predurčená. Tej noci zmocnili sa nadzemské sily."

Vidíme tu teda zreteľné odstupňovanie, ktoré úzko súvisí s citovým stavom hlavnej postavy.

Nápadný časový predel a príčinná spätosť motívov fabuly sa tak oslabuje v prospech sujetovej organizácie deja. Aj týmto spôsobom autor vyzdvihuje kompozičné postavenie vyprávacieho subjektu, dvojjedinej postavy vyprávača a hrdinu poviedky.

S motívom hlavnej postavy úzko súvisia i motívy noci. Tieto motívy sa nevyskytujú v poviedke len v podobe refrénu. Noc tvorí aktívne pozadie všetkých scén novely. Len na tomto pozadí mohli vzniknúť všetky zvukové a priestorové efekty. Noc je predpokladom a materiálom všetkých motivických a sémantických personifikácií. Motívy noci neuplatňujú sa tu len „plošne", ako tmavý záves na scéne, ale i priestorove, ba takmer hmotne. Čo všetko dokáže noc v autorovom poňatí, vidieť najnápadnejšie v opise cesty hlavného hrdinu k chorému otcovi. Dve postavy (syn a dievča, ktoré ho vedie k nemocnému) a predmet (lampáš, ktorým si svietia na cestu) vytvárajú plasticky pôsobiaci obraz:

„Bola hrozná noc. Čierna, smradľavá. Búchala sa do človeka ako oslepená. Nedalo sa v nej nič vidieť, lebo bola hustá ako bahno, zdalo sa, že sa môže natierať na chlieb."

(SP, 1959, č. 3, 292)

Alebo:

„V takej tmavej noci sme išli. Ona napred a ja za ňou. Lampáš sa jej v ruk hojdal a svetielko sa plašilo, ale nezhaslo. Muselo byť priviazané o knôt. Žmurkal ako karpavé oči. Ožiarovalo kus ruky, dve bosé nohy a kus hnusne zeme. Ruka visela meravo dolu ako hák, sukienka zavadzala bosým nohám a zem s vynorovala neustále v noci ani klzký chrbát akejsi ozrutnej potvor z mora..."

(Tamže)

Postava dievčaťa a zem, po ktorej kráčajú, nevystupujú vo svojej priesto rovej celistvosti, ale ako akési torzá synekdochického charakteru. Noc stajom ňuje predmety a umožňuje im samostatnú existenciu.

Vcelku možno povedať, že dynamické napätie medzi normálnou časove a lo gicky organizovanou fabulou a dynamickou konštrukciou sujetu prispieva k vy zdvihnutiu hlavného hrdinu novely. Všetky dôležité epizódy uskutočňujú sa le jeho prostredníctvom.

V novele *Prvý sneh*, ktorá vznikla pravdepodobne r. 1939, vracia sa Švantne k problematike predošlej práce, rozvádzajúc ju s ešte väčším dôrazom. Hrdino novely je romantický jedinec, vnímajúci svet cez skutočnosť svojej nevylieči teľnej choroby a cez postavenie „vydedenca". Stavia sa proti „prozreteľnosti a osudu, no nakoniec cíti, že je sám vyradený zo spoločenstva ľudí a z plat ného poriadku sveta. Autor vyberá motívy a stavia fabulu novely tak, ab zdôraznil mocnú zmyslovú pripútanosť svojho hrdinu k životu a súčasne ironick zásah „prozreteľnosti" do jeho osudu.

Zastavme sa najprv pri obsahovej stránke novely. Jej fabula je nasledujúca ťažko chorý človek stretne kdesi ešte biednejšie stvorenie, smrteľne choré diev ča. Dovedie ju do svojho bytu a snaží sa ju priviesť k životu. Sám však trp hladom a nemôže si nájsť žiadne zamestnanie. Anica — také je meno hrdinky — to vybadá a v čase neprítomnosti svojho ochrancu odíde z domu. Spätosť týcht dvoch ľudí je však osudová: ich nové stretnutie znamená i citové zblíženi a lásku. Anicina smrť prichádza vtedy, keď sa hrdinovi naskytne možnos obživy.

Jadro ideovej problematiky novely je v subjekte hrdinu, lepšie povedan v jeho subjektivistickom vzťahu k vonkajšiemu svetu. Fabula novely je č možno najviac prispôsobená tomuto cieľu. Preto je z formálneho hľadiska le prirodzené, keď sa i v tomto prípade hrdina stáva i vyprávačom deja a vyplňuj tak celý jej „významový priestor". Neprekvapuje preto, keď sa na exponova ných miestach fabuly stretávame s vnútornými monológmi hrdinu, ktoré vy jadrujú vždy nový aspekt jeho vzťahu k svetu. Monológ, umiestený na začiatk novely, určuje i jej celkový významový ráz:

„Bolo to koncom leta. Suchý prach z dlžiznej cesty mi dožieral plesnivé pľúca, al nemohol dožrať. A o tom som si i hlavu neprestajne tĺkol: prečo malé kačíča, ke nenájde cez deň aspoň jeden glg vody, roztvorí zobák, vyvalí sa hore bruchom, vystr do neba žlté nožičky a vesluje k Abrahámovmu dvorcu!?"...

Prečo toľko životov už prvou ranou hladu zgebíňa bez hlesnutia a ja po troj dennom pôste vlečiem svoj prázdny žalúdok, akoby som si chcel zadovážiť rekord Možno prozreteľnosť ma chce nechať na semä, alebo má za lubom nejaký zázrak?

Týmto tajomným zjavením prozreteľnosti a zázrakom je Anica. Po prvo nadšení z jej existencie upadne hrdina opäť do zúfalstva. Život sa mu zd celkom bezcenný. Mohla by ho obrodiť len „sýta prítomnosť". Z takéhoto posta venia vyvodzuje mravný záver:

„Myslím, že sa proti žiadnej prozreteľnosti nerúham, keď zanovite tvrdím, že človek, ktorý si každé ráno unúva nohy, prechádzajúc sa vytrvalo pred pekárskym obchodom a chlípe miesto raňajok teplú vôňu čerstvého pečiva, nemôže skladať chválospevy na blahobyt svojho života, že človek, ktorý namiesto obedu vystáva pred údenárskymi výkladmi, lačnými očami vyjedáva chuť ružových šuniek, hrubých salám a klobás, nemôže sa maznať so svojím životom, a človek, ktorý ešte aj miesto večere vyhrýza si smútok spod nehtov ako ja, nie je zodpovedný za svoj život. Môže ho kedykoľvek zašantročiť.“

Hrdina sa cíti napokon vyradený z ľudskej spoločnosti, jeho miesto je v tme, v noci, mimo spoločenstva ľudí. Vlastným obsahom jeho bytia je pocit vydedenca, ktorý sa však strieda s krajnou exaltáciou zmyslov, s bezuzdným prisatím sa k životu. Zmieta sa v hraniciach dvoch krajných citových polôh, zúfalstva a nadšenia.

Z povedaného už vyplýva, že postava Anice môže mať v novele len symbolickú podobu. Je jediným spojivom, ktoré viaže hrdinu k životu.

Všimnime si bližšie významovú stránku tohto obrazu a jeho začlenenie do celku novely.

Pri prvom stretnutí javí sa Anica hrdinovi ako zvláštna bytosť s „odkväcnutou hlavou“, a s „dlžiznými rukami“. Nechce sa mu veriť, že by živý človek mohol mať takú mŕtvolnú podobu. Zdá sa mu, že pri prvom dotyku zostane z nej len „hŕbka kostí“. Záhadnosť a neobyčajnosť Anicinej osobnosti prejavuje sa i v tom, že sa o nej hrdina nedozvie nič bližšieho. Jej obraz nadobúda však postupne zmyslovejšiu a konkrétnejšiu podobu. No i v tejto podobe pôsobí predovšetkým ako symbol. Hrdina si uvedomuje, že ich láska je spojená so smrťou. Anica sa mu zjavila ako prízrak v dobe, keď si zúfal nad životom a zomiera, keď si nájde zamestnanie.

Obraz mŕtvej Anice je v tomto zmysle príznačný:

„Bledú tvár má zarámovanú v akési pozorné, veľmi bedlivé počúvanie a oči roztvorené, až priveľmi roztvorené. Sprvu nechápem, prečo ma ešte nepočula, prečo ma ešte nevidela. Keď sa však lepšie pozerám, hrúzou kameniem: uprostred jedného oka, na zorničke, sedí spokojne plesnivá mucha a vytiera si tenkými nožičkami sosáčik.“

Ťažko si predstaviť detail, ktorý by drastickejšie a pôsobivejšie vyjadril ironický zásah „prozreteľnosti“ do hrdinovho života.

Metaforickosť tohto obrazu vynikne azda ešte nápadnejšie, ak sa naň pozrieme z hľadiska sujetovej organizácie novely. Sujet novely rozvíja sa z metaforického obrazu snehu a smrti. Obidva významy — sneh a smrť — prenikajú celý jej kontext.

Pri prvom stretnutí s Anicou pokúša sa hrdina rozložiť oheň (motív ohňa je metaforou života), ktorý by zachránil Anicu pred zimou. Anica jeho pomoc odmieta. Z dlhšieho prehovoru tejto postavy sa dozvieme, že zimu, ktorá je „tichou pohádkou, bielym nerušeným snom“ miluje práve tak ako smrť, „ktorá je našou spoločnou milenkou“. Úzky vzťah medzi týmito obrazmi prejaví sa celkom zreteľne na konci prehovoru:

„Chachacha... neviete... neviete... ako netrpezlivo čakám zimu, ako sa teším na prvý sneh, ako sa pripravujem na tú slávnostnú chvíľu, keď ma znásilní smrť, keď budem môcť vyzliecť život, keď v extáze zabudnem na svet...“

Táto partia je umiestená na začiatku novely. Motív smrti objaví sa opäť v jej poslednej časti, v podobe obrazu snehu, ktorý pôsobí ako veštba blízkej Anicinej smrti. Pre stavbu novely je príznačný z tohto hľadiska i názov novely (*Prvý sneh*), ktorý nepochybne súvisí s jej posledným motívom:

„...ťažkú hlavu vkladám do dlaní a pomedzi rozšírené prsty dívam sa širokým štvorcom roztvorenej brány von na ulicu, na prvý sneh, ktorý zákerne čuší ako vrah.“

Obrazne povedané v týchto dvoch bodoch je upevnená nitka, ktorá spája celé motivické pradivo novely.

Život „oklame“ hrdinu tak, že mu ukáže v podobe Anice akýsi prelud šťastia, aby ho vzápätí vrhol ešte do väčšieho zúfalstva. Zmyslová skutočnosť ukáže sa klamlivou. Jedinou realitou je hrdinov vnútorný svet. Jeho vzťah k svetu, k „prozreteľnosti“ je romantickou vzburou proti osudovým silám, ovládajúcim človeka. Skutočnou témou novely je tak problematika subjektu, usilujúceho sa o plné zmyslové prežívanie života. „Osudovosť“, subjektivizmus sú len vonkajšími príznakmi tejto mocnej pudovej túžby.

Téma prvej uverejnenej Švantnerovej novely ako i problematika obidvoch nasledujúcich prác, *Dve doby* a *Prvý sneh*, poukazuje, že Švantner zásadne inklinoval k drastickým situáciám a konfliktom s naturalistickými detailmi, k epizódam rozochvievajúcim celý zmyslový svet človeka. Je príznačné, že v konflikte jeho noviel nachádzame základné „bytostné“ vzťahy medzi ľuďmi: vzťah k matke, k otcovi, lásku, nenávisť. V tejto pudovosti môžeme hľadať i pôvod Švantnerovej fantastiky. Realita sa jeho hrdinom mení — ako to ukazujú rozbory noviel *Dve doby* a *Prvý sneh* — na jednotlivé zmyslové koreláty a na halucinované vidiny skutočnosti. Je pritom charakteristické, že sa v týchto Švantnerových novelách dostáva do popredia čoraz viac subjekt a jeho problematika, ktorá sa postupne oddeľuje od jednoznačnej a priehľadnej fabuly. Možno povedať, že Švantnerovi išlo v týchto novelách predovšetkým o vyjadrenie svojho dynamického a živelného pomeru k svetu. Tematika jeho noviel, ktorá navonok pôsobí dojmom romantickej krikľavosti, bola pre neho dôležitá asi len potiaľ, pokiaľ mu dávala možnosti vyjadriť jeho osobnostnú problematiku.

No ak platí téza, že pre Švantnera bola umelecká tvorba predovšetkým výrazom jeho subjektu, rovnako platná je i skutočnosť, že umelecké dielo je faktom nadindividuálnym, na ktorý vplývajú i vonkajšie okolnosti. Nech je už literárna genéza prvých Švantnerových noviel akákoľvek, predsa si ich autor musel uvedomiť, že svoje vnútorné zážitky bude musieť objektivizovať na iných, vhodnejších témach. Zachytenie biologických zložiek v človeku, zobrazenie prírody a dediny, ktoré priniesla tvorba Ľuda Ondrejova, Dobroslava Chrobáka a Margity Figuli a v tom čase u nás čítaných francúzskych regionalistov J. Gionu a F. C. Ramuza, vyhovovalo najlepšie Švantnerovým vnútorným tendenciám i životným skúsenostiam.

2

K dedine a k prírode bol Švantner úzko citovo pripútaný už od svojho detstva. Kontinuita týchto zážitkov nebola v jeho živote prerušená ani neskôr. V období učiteľovania na Mýte pod Ďumbierom (1933—1940) a v Podbrezovej (1940—1945) bol Švantner v úzkom styku s prostredím dediny a jeho vzťah k prírode bol veľmi intenzívny. Svet dedinského človeka poznal Švantner veľmi

lobre. Sám vyrástol v jeho citovej sfére. Vo svojom detstve a možno i neskôr nohol sa ešte stretnúť s prejavmi poverčivosti, viery v nadprirodzené sily, typickým pudovým reagovaním dedinského človeka na skutočnosť. Niet potom livu, že zhoda medzi Švatnerovou emocionalitoou a dobovou umeleckou tvorbou viedla ho k svojskej koncepcii, originálnemu poňatiu dedinskej tematiky.

Obraz dediny, ktorý podal Švantner vo svojich novelách zo zbierky *Malka* (1942) je archaizovaný. Chceme tým povedať toľko, že mu nešlo o vystihnutie reálnych sociálnych vzťahov dediny z tridsiatych rokov, ktoré tak dobre poznal, ale skôr o zachytenie jej „bytu", nepísaného zákonníka sociálnych a mravných zvyklostí, existujúceho v našich dedinách oddávna. V niektorých novelách sa síce stretneme s narážkami na súčasné historické dianie (najzreteľnejšia je narážka na mobilizáciu a začiatky druhej svetovej vojny v novele *Horiaci vrch*), no taká je sila literárnej konvencie, platných noriem umenia, že tu vedľa seba mohol existovať „dvojaký čas", historický i fiktívny bez toho, že by sa to v danom dobovom kontexte pociťovalo ako niečo zásadne neprimerané.

Ovzdušie Švantnerových noviel zodpovedá archaickému tradičnému „bytu" dediny. Poukázali sme už na sociálne prvky v tvorbe Ľuda Ondrejova a na ich podobu v novelách Dobroslava Chrobáka. Niet pochyby, že atmosféra Švantnerových noviel súvisí s „chlapským svetom" týchto autorov i niektorých francúzskych regionalistov. No Švantner sociálne prvky svojich predchodcov a súčasníkov redukuje na minimum. Jeho postavy žijú len náruživosťami a vášňami v osobitnom mravnom svete. Niet potom divu, že konflikty jeho prác sú založené na elementárnych citoch a pudových činoch.

Jasne sa čŕtá súvislosť medzi obsahovou problematikou Švantnerových prvých prác a jeho umelecky zrelých noviel zo začiatku štyridsiatych rokov. No popri tejto vnútornej spojitosti nachádzame v štruktúre noviel i závažné odlišnosti, ktoré si vynútila zmena tematiky. Hrdinom Švantnerových prvotín bol romantický jednotlivec, ktorý mohol svoje psychické hnutie racionálne kontrolovať a hodnotiť (porov. rozbor poviedky *Dve doby*). Tematika dediny však autorovi umožnila, aby mocné pudové hnutia postáv naštepil na psychiku „prírodného" človeka a tak ich reálne odôvodnil a uzemnil. Táto tematická zmena odrazila sa nevyhnutne i v kompozícii noviel. Priebeh psychických pochodov odohrával sa v prvých Švantnerových prácach zjavne, pred očami čitateľa. V novelách s dedinskou tematikou sa problematika presúva do podvedomia postáv a teda i mimo zorného poľa čitateľa. Motívy činov postáv a priebeh udalostí zostávajú skryté. Zo vzťahu medzi viditeľným povrchom udalostí a skryto prebiehajúcimi dejmi vzniká mocné dejové napätie, ktoré je také charakteristické pre všetky novely zo zbierky *Malka*.

V rozbore týchto Švantnerových noviel pokúsime sa poukázať na systém prostriedkov, pomocou ktorých dosahuje autor naznačené epické ciele.

Novely zo zbierky *Malka* tvoria štyri dvojice, ktoré sú zhodné tematicky kompozične.

Na motív viny a odplaty, rozvedený v poviedkach *Jarmočná anekdota o zlatom krížiku* a *Dve doby*, nadväzujú novely *Stretnutie* a *Zhanobená krv*. No kým v poviedke *Jarmočná anekdota*... rozviedol autor tento konflikt v celom rozsahu a kým vo *Dvoch dobách* podal aspoň jeho podstatné časti, novely *Stretnutie* a *Zhanobená krv* vyznačujú sa redukciou tematického materiálu v prospech jeho sujetovej koncepcie: do deja sa dostávajú len najdôležitejšie časti udalostí. Z toho však vyplýva, že sujet týchto noviel musí byť neobyčajne

koncentrovaný. Najdôležitejším prostriedkom, pomocou ktorého autor dosahu dejovú sústredenosť, je technika ja-vyprávania. Vypravač je subjektom i ob jektom vyprávania. Na jeho osobu viažu sa len také motívy, ktoré sa ho ak účinkujúcej osoby najviac dotýkajú, alebo o ktorých mu situácia dovolí refe rovať. Výsledkom tohto postupu je možnosť zatajenia celých častí fabuly. Pozri me sa z tohto hľadiska na sujet novely *Stretnutie*. Z jej deja sa dozvedám toto: Pri neskorom návrate domov zbadá hrdina, že v dome jeho nastávajúce ženy sa ešte svieti. Táto skutočnosť ho značne prekvapí ako niečo, čo nie zrejme bežným zvykom. Ďalší detail — otvorené dvere do domu — vyvolá v ňo pocit strachu. Tušenie neobvyklej udalosti zmení sa na skutočnosť: Anna m oznámi, že ju navštívil prvý (mŕtvy) manžel, ktorý sa chce i s ním rozpráva Z jej slov sa ďalej dozvedáme, že ona sama kedysi zavraždila svojho muž To vyvolá v hrdinovi pocit fyzického odporu, ktorý ho privedie do stavu, ke už nemôže kontrolovať svoje činy. Tento motív „zatemnenia zmyslov“ je mos tíkom, po ktorom vyprávanie prechádza do takej významovej sféry, kde s i neuveriteľné a fantastické môže zdať reálnym. Doma naozaj nachádza Anninh muža a rozpráva sa s ním ako so živým človekom. Ráno sa zistí, že Annu kto zavraždil. Ako došlo k vražde a kto ju vykonal, — to sa nedozvieme. Vyprá vanie udalostí sa končí s návratom hrdinu do svojho domu. Čo robil ďale zostáva mimo jeho vedomia. Jediným objektívnym faktom v tomto vyprávaní Annina smrť.

Neurčitosť riešenia je zámerná. Zdôraznená je i v rámcovej novele príbeh v otázke jediného poslucháča hrdinovho monologického vyprávania. Po dokon čení vyprávania, ktoré tvorí vlastný dej novely, spýta sa tento domnelého vrah „Akože ste ju? Tiež nožom cez hrdlo?“ Mohli by sme predpokladať, že p takejto priamo položenej otázke bude nasledovať aj jednoznačná odpoveď. Scén sa však končí nasledovne:

„Nepovedal nič. Podhodil zapekačku k uhlíkom, aby som ju zazrel, a odišiel. N ho prehltla.“

(*Malka*, Martin 1942, 22)

Vysvetlenie záhadnej vraždy alebo aspoň autorov jednoznačný pokyn o n nenašli by sme ani po podrobnej analýze všetkých motívov novely. Ide zrejme o možnosť dvojakej interpretácie deja. Oscilácia medzi možnosťou a sku točnosťou odráža sa vo všetkých zložkách novely. Takým spôsobom je vypraco vaná i postava mŕtveho Martina Beláňa. Na jednej strane ho postavy príbeh ponímajú celkom jasne ako mŕtveho, no mŕtvy Martin Beláň má všetky vlas nosti živých bytostí, výraznosť fyziognómie, prirodzené gestá, schopnosť hovor a pohybovať sa. Ba ani podľa stopy po rane nožom, ktorá mu musela zost na hrdle, nemožno presne usúdiť, či Anna vo svojom priznaní hovorila pravd („na hrdlo sa mu nedalo pozrieť, lebo ho mal zakrútené bielym hodvábny šálikom“). Hrdina poviedky (rozprávač) jedná s ním ako so živým človekom vysmieva sa mu, háda sa s ním a podobne. Na druhej strane Martin Beláň, jeho „duch“, reaguje na výsmech akosi čudne („mrštil tvár ako po kyslej k puste, šprihal očami, zelenel, belel a nakoniec ožltol ako papier nad plam ňom“). Ani jeho hlas nie je celkom normálny, je akýsi prelomený, je to sk huhňanie. Jeho partner mu však pripisuje vlastnosti reálneho objektu, nepoklad ho len za vlastnú predstavu.

Stretnutie mŕtveho Martina Beláňa s hrdinom novely vyúsťuje do náznaku, akoby priamou príčinou Anninej smrti mohol byť i prelud jej muža.

Tendencia k významovej dvojakosti motívov neprejavuje sa v novele len „v oživení" mŕtveho, ale i v stajomňovaní hrdinu príbehu. Vyprávanie hlavnej udalosti poviedky vložené je do rámcovej novely. Jej vyprávač, nočný strážnik Ondrej Žienka, je postava všedná a naskrze netajomná. Príchod hrdinu je tak vhodne pripravený a zarámcovaný nocou, tmou, opusteným miestom a pôsobí dojmom náhleho zjavenia. Podobne náhly a tajomný je i jeho odchod:

príchod: „vravím, že ho vypľula tma, lebo len ťažko uveriť, že by bol odniekiaľ prišiel" (str. 8).

odchod: „noc ho prehltla. Vravím, že ho noc prehltla, lebo ťažko mi povedať, či sa dal nahor či nadol" (str. 22).

No nielen príchod a odchod, ale i výzor prichodiaceho zdá sa nočnému strážnikovi neobvyklý. Najvýraznejším detailom v jeho portréte sú oči, synekdochicky nahrádzajúce celý obraz človeka: „nehovoril nič, len oprel na mňa oči. O tých očiach som už spomenul, že sa blyšťali ani okále krvilačného zvera, nedalo sa do nich priamo dívať, pálili ako uhlíky na holom tele".

Detail očí spojený je jemnou, no dostatočne zreteľnou a nosnou niťou s rovnakým motívom, vyskytujúcim sa v jednej z vrcholných scén novely, v rozhovore Martina Beláňa so svojím sokom. Do tohto motívu sústreďuje sa celá emocionálna energia scény, zdesenie nad záhadnou smrťou psa a tým vlastne i nad tajomnou existenciou Martina Beláňa: „Pokročím dopredu ku bráne a tam ležal (pes) s natiahnutým krkom... Bol mŕtvy. Niekto ho uškrtil. Bola to hrozná smrť. Boli to mocné ruky. Vrátil som sa do izby s veľkými očima" (str. 20). Motív smrti a motív očí dostávajú sa tak do tesnej významovej súvislosti. Detail očí stáva sa zmysluplným až v druhej variácii. „Vstup" hrdinu do deja novely ovplyvňuje i celkový jeho ráz a dáva tak autorovi možnosť preklenúť veľký rozdiel medzi normálnym duševným stavom hrdinu na začiatku vyprávania vlastnej udalosti a na konci deja. Medzi týmito dvoma časovými momentmi prejde hrdina všetkými stupňami duševného napätia, od hrôzy až po stav nepríčetnosti.

Nielen teda konštrukcia fabuly, ale i koncepcia postáv prispieva k celkovému dojmu tajomnosti novely.

S podobnou témou a s obdobnými zásadami kompozičnej výstavby stretávame sa i v novele *Zhanobená krv.* Motív previnenia a trestu vystupuje tu však v omnoho zreteľnejšej podobe. No ak sme sa v predchádzajúcej novele mohli len dohadovať ako súvisí Annina smrť so skutočnosťou, že zavraždila svojho muža, tu sa idea odplaty uskutočňuje celkom zjavne. Zápletka fabuly je vyriešená jednoznačne: hrdina zavraždí svojho švagra, starého Ďurčiaka a jeho syna Maca preto, že zhanobili jeho sestru. Ak bola predošlá novela kompozične založená na neistote, kto bol vrahom, tu je dej novely daný dynamickým stupňovaním od náznaku úmyslu pomstiť sa až po samotný fakt vraždy. Priebeh vraždy však zostane pred čitateľom skrytý. Kompozičný postup vyprávača umožňuje autorovi zamlčať podstatnú časť udalosti. Udalosť a jej vyprávanie nekryjú sa vo svojom rozsahu ani v tomto prípade.

V priebehu vyprávania vypichuje autor niekoľko významných detailov, symptómov skryto prebiehajúcich psychických procesov hrdinu.

„Už som sa aj nazdal, že ten deň prejde v poriadku..., ale predpoludním zastala vo dverách moja sestra." Z tohto súvetia, nenápadne umiesteného v dlh-

šom úryvku, v ktorom hrdina vypráva o svojej každodennej robote, rozvinie s
konflikt novely. Expozícia novely je hrou náznakov, ktorých hlbší zmysel postih
neme až v jej závere. Druhý detail tohto radu umožňuje nám nazrieť do vzťaho
medzi hrdinom a jeho sestrou trochu hlbšie: „Po smrti starého Ďurčiaka so
sa so synmi trochu udobril... bolo mi teda divné, že zastala (sestra) vtedy v
dverách, akoby mi chcela niečo dôležitého prezradiť." Potom nasleduje úsečn
dialóg medzi obidvoma postavami, v ktorom sestra bratovi oznámi, že svojh
nevlastného syna Maca a jeho brata Jana poslala do hory prihotoviť drevo n
stavbu domu. Medzi postavami nevyskytne sa žiadna priama narážka. Sestr
nevysloví želanie, aby sa jej brat pomstil na Ďurčekovcoch. No expozícia nove
je dokonale uzavretá vetou, ktorá zhrnuje celú problematiku a celý jej vnú
torný, za slovami prebiehajúci dej: „A mne bolo tým horšie, lebo som už nem
čisté svedomie" (str. 98).

Celý ďalší dej novely je v podstate už len rozvinutím tohto nevysloveného
konfliktu. Prevládajúcim duševným stavom hrdinu novely je strach, ktorý vša
nevyplýva z nejakých výčitiek svedomia, ale skôr z vedomia neodvratne a osu
dovo sa blížiacich udalostí. Všetky vonkajšie predmety a javy, s ktorými s
hrdina stretáva na svojej ceste za Ďurčiakovcami, sú symbolmi tejto nevyhnut
nosti.

„Človek si je nie istý ani pri jednom kroku, stále musíš pozerať za chrbát, leb
sa ti zdá, že ťa niekto stopuje" (str. 98).

Nič sa však nepohlo. Tma bola tichá ako pred chvíľou, len jej bolo o máčik via
a tak, ako mne bolo vtedy hľadieť na ne odspodu, zdala sa nebezpečnejšia, lebo pad
zvrchu, nuž pridúšala a mliaždila" (str. 99).

„Dutina stromu bola prázdna... Vtedy ma ani to neuspokojilo, nazdal som sa, ž
ma klamú vlastné zmysly a že smradľavá hmla a hustnúca tma sprisahali sa s vraho
proti mne. Preto som sa aj rýchlo pobral z toho miesta, ale dnes už viem, že so
bol obeťou strašného sna, lebo sny na človeka neprichádzajú len vo spánku" (str. 100

Stretnutie s Ďurčiakovcami je dejovým vyvrcholením novely. Epizódy, v kto
rých hrdina priam provokuje staršieho Ďurčiakovho syna Maca, spomínajúc m
smrť jeho otca, ktorý zahynul na tomto mieste, sú znakmi jeho podvedo
mej túžby zbaviť sa strachu a urýchliť priebeh udalostí. Stupňovanie toht
podvedomého želania a pocitu strachu už ďalej nie je možné. Hrdina upadr
do horúčkovitého spánku, v ktorom jeho podvedomé mocné želanie nadobúd
tvar snového symbolu.

Jadrom jeho prvého sna je nasledujúci obraz: Na prahu svojho domu v ce
kom opustenej dedine nájde sedieť akéhosi neznámeho človeka s ranou na hlav
V rane je vložená šatôčka, ktorou on sám kedysi prikryl hlavu mŕtveho Ďur
čiaka. Neznámym človekom nie je však starý Ďurčiak, ale jeho syn Maco. Druh
sen je pokračovaním prvého: Hrdina v ňom vidí starého Ďurčiaka, ako tent
vynáša na čistinku v lese mŕtve telá obidvoch synov. Maca i choromyseľné
ho Jana.

O ďalšom priebehu udalostí nedozvieme sa už nič. Medzery v logickom a ča
sovom poradí udalostí zostávajú nevyplnené. V závere novely prizná sa hrdin
otvorene k vražde starého Ďurčiaka a jeho syna Maca. Tajomstvom zostane, ak
zomrel Jano.

Na základe takéhoto poňatia vznikajú dve súvislé pásma deja, dej a jeh

podtext, ktoré sa dotýkajú len vo dvoch „bodoch" — v expozícii a v rozuzlení. Takéto radikálne rozdvojenie bolo možné len preto, že nositeľom deja je človek ľudový, s elementárnym zmyslom pre spravodlivosť, v konaní ktorého niet rozporu medzi myslením a činom. Morálny aspekt pomsty neprenikol do jeho vedomia, lepšie povedané ani pre neho neexistoval. Preto tu niet motívov moralizujúcich, ani „problémov svedomia". „Ľudský zákon" je silnejší ako morálne zábrany.

Formálnym predpokladom takéhoto riešenia deja je existencia rozprávača. Objektívne vyprávanie tej istej udalosti bolo by si vyžiadalo celý rad vysvetľujúcich bočných motívov. Nemožno povedať, že by v poviedke takéto motívy neexistovali, redukované sú však na minimum.

Zásadný kompozičný rozdiel medzi predošlou a analyzovanou poviedkou bolo by možné formulovať takto: kým v novele *Stretnutie* zostáva pred čitateľom utajené vyvrcholenie a rozuzlenie deja, tu sa celý priebeh udalostí stráca „pod hladinou". Dojem tajomnosti diania je založený v predchádzajúcej novele na dvojakej interpretácii deja, v novele *Zhanobená krv* je podmienený skrytým priebehom podstatných zložiek príbehu.

Tieto odlišujúce znaky nemajú len formálnu povahu, i keď by sa tak na prvý pohľad zdalo. Základnými druhovými znakmi novely je vyprávanie a dej. Postavy noviel charakterizované sú v podstate len jednou rozhodujúccu udalosťou, objasňujúcou individuálne či sociálne motívy ich konania. Tento spôsob vyprávania úzko súvisí s ľudským materiálom Švantnerových noviel. Nejde tu teda o nejaké samoúčelné pokusy s umeleckou formou, ale o variácie sujetovej stavby, ktorých cieľom je zachytiť model vždy z inej strany a tak dospieť k jeho hlbšiemu definovaniu.

Obraz dedinského človeka, začleneného do horskej prírody, nadobúda nové črty v novelách *Aťka* a *Horiaci vrch*. Koncepcia hlavných postáv a sujet noviel sa tu zásadne mení. Kým v predošlých prípadoch boli osoby noviel priamymi účastníkmi deja, či ich nositeľmi, tu sa stávajú pozorovateľmi a hodnotiteľmi udalostí. Deje, odohrávajúce sa v ich blízkosti, nedotýkajú sa ich priamo, no v ich „rukách" zbieha sa mnoho „nitiek", motívov novely. V sujete sa kladie dôraz na expozíciu, ktorá nadobúda v obidvoch novelách mimoriadne značenie. Rozuzlenie deja je v expozícii dôkladne pripravené. Kulminácia je takmer zhodná s poslednou fázou novely. Rozuzlenie má preto v obidvoch novelách len formálny charakter, nie je riešením, ale len estetickým ukončením, zaokrúhlením deja.

Tento nový formálny ráz noviel je podmienený tematikou a jej ideovými hľadiskami. Človek je tu postavený proti záhadnému plynutiu udalostí, proti ich nevysvetliteľným súvislostiam. Nejde tu však len o problém noetický. Ideová problematika obidvoch noviel vyústi nakoniec do otázky etickej: čo spôsobuje tento tajomný priebeh udalostí, resp. kto stojí za nimi?

Hodnotiť však možno len z určitého hľadiska. Švantner v úvode svojich noviel objasnil preto najprv charakter hodnotiaceho subjektu a jeho normy. Meradlá hodnotenia ujčeka Maca, hlavnej postavy v novele *Aťka*, nie sú zložité, no pôvodné. Všetko, čo odporuje vžitému poriadku vecí, treba objasniť, priviesť na správnu mieru i keď má problém „veľa koncov". Úlohou tejto postavy je predovšetkým hľadať súvislosť medzi smrťou gazdu Bariaka, ktorého zabila vlastná zdivočelá kobyla, s niektorými udalosťami, ktoré sa odohrali pri jej kupovaní. O tejto časti príbehu dozvedáme sa zo spomienok ujčeka Maca toto:

Pred mesiacom kupovali s Bariakom v Liptove kone. Na ceste domov zapáčil sa Bariakovi neobyčajne pekne urastená kobyla, ktorú nakoniec aj získal za veľmi vysokú cenu. Po kúpe vypočul ujček Maco nechtiac rozhovor medzi pre dávajúcim a krčmárom, ktorého zmysel mu nebol dostatočne jasný, no nazna čovalo sa v ňom čosi o istom návrate kobyly. Na túto udalosť neskôr poza budol, pripomenula mu ju len Bariakova náhla smrť.

O Bariakovej smrti a o jej priebehu informuje nás Bariakov paholok, ktorý spolu s ujčekom Macom pasie kone. Tretím účastníkom rozhovoru j malý Sochorkin chlapec. Dej novely zasadený je do prírodného a nočnéh prostredia. Miesto, čas deja a jeho užšie zarámcovanie búrkou nie je náhodné pretože tvorí predpoklad pre náhlu dynamickú zmenu deja. Uprostred búrk ozve sa totiž ľudský, „živý" hlas, ktorý je svojou odlišnosťou nápadný a ta jomný. Ujček Maco sa ho však nebojí. Chce vyskúmať, kto je týmto tajomným volajúcim človekom. Dúfa, že sa mu tak podarí zistiť, aká je súvislosť medz Bariakovou smrťou a rozhovorom bývalého majiteľa Aťky s krčmárom. V ne prítomnosti ujčeka Maca zmizne z čriedy koní Bariakova kobyla Aťka. Vzťa medzi tajomným rozhovorom, smrťou Bariaka a zmiznutím Aťky zostal nevy riešený: ujček Maco „si uvedomil, že uzlík ich neprestáva tlačiť".

Pomerne dlhá expozícia a charakteristika hlavnej postavy nezostala nevy užitá. V sujete novely sú postavené proti sebe dva mravné svety: svet zdrav rozmýšľajúceho dedinského človeka a svet zločinu. Rozsiahlosť expozície zdô vodnená je požiadavkou dvoch ideových plánov novely. Pozrime sa troch bližšie na spôsob výstavby a vzájomný vzťah týchto dvoch častí.

Po charakteristike hlavnej postavy a po rozsiahlej zpráve vypráváča o uda lostiach, ktoré predchádzali deju, nasleduje podrobné vyprávanie Bariakovh paholka, svedka gazdovej smrti. Medzi tieto väčšie tematické celky vložená j charakteristika Sochorkinho chlapca, ktorá je odbočkou vo vyprávaní. Poto nasledujú dva vzájomne úzko súvisiace motívy, motív búrky a tajomnéh hlasu. V ďalšom idú rýchle za sebou scény odchodu ujčeka Maca a paholk za neznámym hlasom, zmiznutie Aťky, odchod paholka od stáda koní domov Tempo vyprávania prvej časti novely je pomalé, prerušované charakteristikam a bočnými motívmi. Je to zrejmá prevaha satirických motívov nad dynamickým Rozhraničovaciu čiaru medzi prvou a druhou časťou novely tvorí opis búrk ktorý je sám osebe veľmi dynamický. V druhej časti novely nadobúdajú udalos prudký spád, dynamická kvalita motívov sa mení. Pripomenuli sme už cha rakteristiku Sochorkinho chlapca, ktorá svojou povahou pôsobí v prvej čas retardačne: „Tento Sochorkin chlapec vyšiel len nedávno zo školy, ale rob už za otca aj za mater, lebo otca si nepoznal a mater sotva nohy za sebo vláčila. Lanskej zimy si doniesol zo šlógu plánku, ktorá mu trochu povykrúca nôžky v kolenách a lomí ho vždy, keď sa zberá premeniť čas. Chodí najradše s ujčekom Macom" (str. 29). Ten istý motív nadobúda v druhej časti neobyčajn dynamický ráz, ba stáva sa podmienkou ďalšieho vývinu fabuly. Po odchod ujčeka Maca a Bariakovho paholka za tajomným hlasom zostal pri ohni a p koňoch len Sochorkin chlapec. Keď tento zistí, že sa pri ohni mihla posta neznámeho človeka, rozbehne sa za ujčekom z tej strany, odkiaľ prichádz hlas neznámeho. Scéna stretnutia ujčeka Maca so Sochorkiným chlapcom opísaná takto: „Skoky sa blížili. Boli strmé a rýchle. Zem pod nimi dune a skaly sa rúcali... O chvíľu zjavila sa na ceste čierna postava, čo letela a guľa a keď bola blízko nich, vymrštila sa do výšky a padla na ujčeka Mac

Ujček pocítili na tvári horúci dych a okolo hrdla obruče rúk, ktoré sa začali sťahovať" (str. 37). Statický motív zmenil sa na motív dynamický. Scéna je podaná z hľadiska ujčeka Maca a paholka. Približujúci sa Sochorkin chlapec pôsobí tajomne preto, že z tej strany čakajú obidvaja len príchod volajúceho človeka. Scéna a to, čo po nej nasleduje, zvráti celý priebeh deja. Od tohto okamžiku je jasné, že tajomný vzťah medzi Aťkou a jej neznámym pánom zostane nevyriešený. Zdanlivo voľný a s fabulou priamo nesúvisiaci motív premenil sa na motív viazaný a dynamický. Príklady podobného zdynamizovania motívov druhej časti novely bolo by možné rozšíriť.

Kompozičná kontrastnosť novely nie je, ani nemôže byť absolútna. Zárukou kompozičnej jednoty novely je súvislá fabula a popri nej jednoliata atmosféra príbehu. Tak ako vo viacerých Švantnerových novelách, i tu je „priestor" novely vytváraný predovšetkým pomocou motívov noci. Uvedieme niekoľko príkladov.

Podoba postáv nie je v noci natoľko zreteľná ako pri dennom svetle. Vonkajšia tvárnosť troch postáv novely dostáva sa do zorného poľa vyprávača len tou časťou tváre, ktorou sú obrátené k svetlu pahreby.

Ujček Maco:

„Oheň už dohasínal. No keď plachý plamienok poskočil trochu vyššie alebo zopár iskier vyletelo ku konárom a zaplietlo sa medzi ihličie, ožiarila sa pri strome tvár, ktorú inakšie nebolo vidno, lebo tma padala do ohňa. Táto tvár bola červená a ligotali sa jej oči.... Keby svietilo slnko, zistili by sme aj to, že táto tvár je už stará, a okrem vrások, ktoré napíšu roky do každej tváre, našli by sme na nej aj také, čo sú zrejme celkom iného pôvodu...." (str. 23).

Bariakov paholok:

„Keď vyšľahol plamienok a aj zopár iskier sa zaplietlo medzi konáre, vystúpili zo tmy aj iné obrysy. Boli však čierne, lebo žiara na ne sálala z opačnej strany. No aj tak bolo rozoznať chrbát a sklonenú hlavu. Toto bol Bariakov paholok" (str. 24).

Sochorkin chlapec:

„Hromy sa ruvali ako stádo zvierat, ktoré sa nakazilo besnotou. Ujček Maco ich nepočuli, ale počul ich Sochorkin chlapec, ktorý v ten večer tiež pásol kone a nebolo ho dosiaľ vidno len preto, že spal pod huňou. Keď ho však hromy naľakali, vyskočil a zadíval sa do tmy" (str. 29).

Všetky tieto motívy sú navzájom odstupňované priestorovo (vzdialenosť od ohňa) a časovo (postupné objavovanie sa postáv). Priestorovo najvzdialenejšou je postava neznámeho človeka, vábiaceho Aťku. Z jej obrysov osvietil oheň iba detail: „vybehol som za vami hore prťou... Voľakto je pri koňoch... Videl som mu oči... Volal na Aťku" (str. 38).

Noc je súčasťou deja, je jeho nevyhnutným pozadím. Pomocou tohto motívu navodzuje sa dojem tajomna, ktorý zalieva celý text novely jednotným významovým ovzduším.

Etický prvok sa v ďalšej novele *Horiaci vrch* ešte viac zosilňuje: najvyššou hodnotou je voľný život človeka v prírode. Proti nemu postavený je tu svet, kde sa ľudia „mrvia ako mravce na mravenisku", kde sú „všetci postihnutí nejakou chorobou". Fantázia človeka je v prírode slobodná „ako vtáča". Prí-

roda je večná, život človeka je pominuteľný, je torzom vo večnom trvan
prírody.

Celá prvá časť novely presýtená je podobnými úvahovými a náladovými mo
tívmi. Subjektom týchto úvah je pastier Joachim, ktorý sa vrátil po de
mobilizácii a po rozpade predmníchovskej republiky do hôr. Táto postava pre
berá funkciu hodnotiteľa udalostí z predchádzajúcej novely. Kým však ujčeka
Maca poňal autor ako súčasť prírodného sveta, Joachim hodnotí udalosti s od
stupom a kritickejšie. Táto koncepcia hrdinu novely dovoľuje autorovi, aby do
nej vsunul a vplietol i svoje myšlienky.

Štruktúra novely určená je dôsledne naznačenou ideovou problematikou
Zjavným kontrastom oproti hlavnej postave je Joachimov otec, ktorý sa „lučka
zo sveta" a preto niet v ňom snahy pochopiť podstatu života. Sám sa stáva
postupne súčasťou prírodného sveta. Udalosti, svet, tajomstvo je len záležitosťou
ľudí. Tieto dva motívy stretnú sa opäť v závere novely. Po jej úvahových
a náladových častiach nasleduje totiž opis tajomnej vraždy Pačugovej bara-
niarky. Ani v jednej zo Švantnerových noviel nie je motív tajomstva v take
priamej závislosti od ideovej problematiky. Nevyriešenosť udalosti, ktorá sa
odohrala takmer pred očami účinkujúcich osôb, znova aktualizuje otázku mož-
nosti poznania života a jeho záhad:

„Joachima oblapilo zdesenie. Obrátil sa k otcovi, mysliac, že tam nájde odpoveď
ale otec bol obrátený k ohňu. Ako sa zdalo, jeho nič nepoburovalo a nerozrušovalo"
(str. 67).

Filozofiu novely by bolo možné formulovať takto: V chaose ľudských vzťa-
hov niekedy nemožno nájsť východisko a priebeh osudových udalostí nemožno
zastaviť. Za každou záhadnou udalosťou možno však nájsť zlý ľudský úmysel

Konflikt novely je rozvedením tejto myšlienky. Z jej fabuly sa dozvedáme
nasledujúce: O bohatom Pačugovi je známe, že otcovu nemú chovanicu posla
do hôr ako pastierku len preto, aby po otcovej smrti a po odchode svojho
brata do sveta získal celý majetok pre seba. Vlastný priebeh udalostí odohráva
sa takto: V pozadí ohňa, pri ktorom sedí Joachim, jeho otec, brat Jano a nie-
koľko ďalších pastierov, mihne sa akýsi človek. Joachimovi sa zdá, že v ňom
poznal Pačugu. O chvíľu vznikne na holiach požiar. Z ohňa vynesie jeden z pas-
tierov mŕtvu, zahrdúsenú baraniarku. Joachim chce vysloviť svoje podozrenie
a obviniť z vraždy Pačugu, no zistí sa, že tento pred niekoľkými dňami zomrel

Dej novely je uspôsobený tak, že vznikne niekoľko možných kombinácií o prí-
čine baraniarkinej smrti, z ktorých ani jedna nie je úplne doložená. Symbo-
lická platnosť zápletky je zrejmá a podčiarknutá je i zvláštnym baraniarkiným
spevom, ktorý sa skôr podobá „hlasu" prírody:

„Joachim sa vypäl zvedavosťou. Počul už všeličo, ale o tomto by nikdy nebol po-
vedal, že je to spev. Triaslo sa to ako hlas píšťaly, keď sa v nej nazbiera slin
Niekedy to čvrlikalo, niekedy kvíkalo, niekedy skvíklo, akoby ho niekto držal za paže-
rák, a zase sa zdýmalo a chrčalo, akoby vypúšťalo poslednú paru z pľúc, potom lalo-
talo, kotkodákalo, nikdy sa nevedelo udržať na jednom tóne... Bolo rozmarné a voľné
bez zákonov rytmu. Netieklo, ale predieralo sa ani voda cez korene alebo cez úzk
štrbiny, komíny a lieviky podzemných bludísk" (str. 49—50).

Baraniarkin spev porovnáva autor najprv s prejavmi zvierat, v ďalšom s
zvukmi prírody. Motív spevu nadobúda tak akýsi samostatný život, nezávisl

od svojho ľudského nositeľa. Metaforickosť tohto motívu úzko súvisí s ideou novely, totiž s myšlienkou, že zlo prichádza zdola, zo sveta ľudí, príroda je nevinná a bez záhad. Kompozícia novely *Horiaci vrch* nelíši sa podstatne od stavby novely predchádzajúcej. Aj tu nachádzame dlhú expozíciu a náhle zhybnenie deja v kulminácii. Motív noci hrá tu opäť úlohu priestoru novely, vytvárajúc jej atmosféru. Novela *Horiaci vrch* je domyslenou, vyhranenou variáciou predchádzajúcej práce.

Novely *Stretnutie* a *Zhanobená krv* priniesli problematiku viny a trestu, premietnutú do duše primitívneho človeka. Tento motív musel tu Švantner poňať ako pudový akt spravodlivosti. V novelách *Prízraky* a *Piargy* dostáva téma previnenia etický prízvuk. Odplatu za previnenie neponíma tu autor len ako záležitosť jedného človeka, ale ako prejav vyššej osudovej spravodlivosti. Pravda, ani v tomto prípade nepostupuje Švantner tak, že by uvedenú problematiku naštepoval na ľudové postavy umele, ale vychádza z ich psychiky, z ich poverčivého cítenia. Takáto koncepcia však vyžaduje, aby bol konflikt novely rozvedený na širšom priestore, ako je subjekt jedného človeka, alebo aby pri jeho rozvádzaní vychádzal autor z viacerých, resp. výraznejšie individualizovaných postáv.

V odôvodňovaní konfliktu v novele *Prízraky* postupuje autor tak, že v rozsiahlej expozícii podáva najprv portrét svojho hrdinu. Nič nemení na veci, že „vypravačom" života pytliaka Bernarda Plžúcha je noc, ktorá je Plžúchovou „milenkou", jediným intímnym svedkom jeho myšlienok a činov. A tak nám autor prostredníctvom obrazu noci podáva dlhú genealógiu Plžúchových zbojníckych predkov, z ktorých každý má na svedomí niekoľko ľudských životov. Konflikt novely je založený na tom, že Bernard Plžúch nemá už pokračovateľa. Jeho syn Petruško pochádza z inej krvi, ktorú do rodu zbojníckych Plžúchovcov priniesla Bernardova stará mať, bláznivá Cinduľka. Bernard síce priučil svojho syna pytliactvu, no jeho krv zmeniť nemohol.

Priamym podnetom deja je vražda: Plžúch bez váhania zabije hájnika, ktorý prichytil jeho syna pri pytliactve. Petruško sa cez vraždu nemôže preniesť tak ľahko ako jeho otec a nakoniec sa zblázni. Vlastným jadrom deja je opis vzniku a priebehu Petruškovej duševnej choroby, ktorá prepukne pri odnášaní hájnikovej mŕtvoly na skryté miesto v hore.

Autorovi však nejde o prostý opis vraždy a jej následkov. Celé vyprávanie je podložené ideou trestu. Táto idea má svoje konkrétne dôsledky v kompozícii novely.

Kompozícia novely *Prízraky* je založená na vyzdvihnutí dvoch motivických pásiem, ktoré svojím vnútorným zmyslom súvisia — pásma deja a pásma „proroctiev". Na významovo dôležitých miestach deja sú umiestené motívy proroctva, podľa ktorého bude Plžúch za svoje priestupky potrestaný na synovi. Tak hneď v expozícii novely, presnejšie na rozhraní jej retrospektívnej časti (vyprávanie noci) a opisom vlastného deja, nachádzame epizódy stretnutia Bernarda Plžúcha a jeho nenormálneho brata. Z rečí pomäteného Kara sa dozvedáme, že osud bláznivej Cinduľky neminie i Petruška, pretože v jeho očiach „plávajú biele obláčiky ako po jarnom nebíčku", znak nevinnosti a čistoty. Motív Petruškových zvláštnych očí, poznačených týmto tajomným znamením, nachádzame opäť v bezprostrednej blízkosti tejto epizódy: Bernard, vzrušený rečami svojho brata si spomenie, že jeho syn mal akési divné oči už pri narodení. Motív Petruškových očí vyskytne sa i v najdramatickejšej epizóde

novely, v opise odnášania hájnikovej mŕtvoly. Z rozhovoru stromov (typická Švantnerova personifikácia) sa dozvedáme, že staré Cinduľka mala pravdu, keď veštila, že Petruškove oči sú predzvesťou jeho nedobrého konca. Vo vrcholnom momente deja, keď sa Petruškovi zjaví prízrak starej matere, pozrie sa Bernard do synových očí zblízka a zistí, že sa proroctvo starej Cinduľky muselo splniť („A hľa, v jeho očiach plávali biele obláčiky ako po jarnom nebi").

Významný je i ďalší motív proroctva. Je ním hlas umieráčika, ktorý zaznie tesne pred zabitím hájnika. Hlas vzbudzuje v Plžúchovi tieto myšlienky: „Oj Demjanko, len si cengaj, našu nôtu ty neulahodíš. Môj syn ťa nepočuje a ja sa ťa nebojím. Keď budú tie hory plakať, čo sú teraz prikryté osuhľou, potom sa budem modliť, vtedy už naozaj sa mi bude lúčiť buď so synom, buď so svetom" (str. 131).

Jedným z nápadných motívov v ďalšom texte je hlas „plačúcej" hory, ktorý je svedkom Petruškovej záhuby. Motívy deja a motívy veštby stretávajú sa tak priam kontrapunkticky.

Obidva plány novely krížia sa v opise odnášania hájnikovej mŕtvoly, za ktorej sa Petruškovi začínajú zjavovať prízraky. Postup pri opise prízraku je nasledujúci: sprvu je to len vetrom hnaná osuheľ, ktorá postupne nadobúda tvar i prejavy bytosti, prízraku. Je jasné, že v Bernardových očiach oživuje osuheľ len strach. Švantner v týchto partiách zachováva všetky podmienky pravdepodobnosti opisu. Nedochádza tu k vzájomnému prestupovaniu reálnych a fantastických prvkov, ako tomu bolo v jeho niektorých predošlých novelách. V okamihu, keď sa v Petruškových očiach zmení osuheľ v prízrak starej matere, nevníma svet už normálne. Všimnime si stupne tohto prechodu od reálnej k chorobnej fantázii. Prírodný jav nadobúda čoraz zreteľnejšie tvárnosť prízraku:

„Hľa, teraz, oči neklamú. Tma zredla. Hádam sa už brieždi, alebo chumáč osuhle kvapol sem dolu. Najprv sa krútila a vrtela ako besná a potom sa schytila, utekala hore cestou za Plžúchovcami, akoby ich chcela dobehnúť, ale rozmyslela si to a vyhupla sa do výšky medzi konáre" (str. 140).

„Teraz to bolo pred nimi sotva na desať krokov. Sedelo uprostred cesty a čakalo na nich. Voľakde si zaopatrilo aj oči a hľadelo. Rozpoznávalo Plžúchovcov a potom sa ako prv vyšvihlo do konárov" (str. 141).

„Pred nimi sa valila ozrutná kúdeľ osuhle. Videli ju obidvaja. Dívali sa na ňu. Sledovali ju pozorne očami, lebo to bola nezvyčajná. Nevalila sa po šírke obliny, ale po konča a vrtela sa, tancovala, akoby v nej bol niekto zamotaný, a potom sa naraz pred očami oboch rozkrútila. Aha! Ale to je nemožné, Peter zjačal, pustiac vrece a skrčil sa k zemi, akoby ho chytali kŕče a tvár si kryl medzi kolená" (str. 142).

Pred Petrom sa zjavila stará Cinduľka.

Týmto sa však motivické pásmo prízraku nekončí. Vo všetkých predchádzajúcich prípadoch ich videl len Petruško. Z jeho stanoviska sa na ne díval i vypravač. V ďalšom sa situácia mení: Videnie má Bernard a „prízrakom" je Petruško. Videnie Bernarda Plžúcha je síce rozumovo zdôvodniteľnejšie (Petruško reálne existuje), no i tento „prízrak" je podaný tak, že sme si nie celkom istí, či to Petruško splynul s kúdolom snehu.

Hoci záverečný obraz novely pôsobí tajomne, predsa možno povedať, že sa v rámci celej novely prejavuje snaha po zreálnení v motivácii deja. Nestretávame sa tu už s tou technikou tajomna, akú Švantner použil v predošlých no-

velách (možnosť dvojakej interpretácie deja, zatajenie časti udalostí a podobne). Hoci skonkrétnenie deja v novele *Prízraky* je obmedzené jej základným konfliktom (vzťah medzi previnením a osudovou spravodlivosťou), predsa tu možno hovoriť o celkovej tendencii k objektívnejšiemu podaniu. Svedčí o tom psychologická motivácia činov Bernarda Plžúcha a zvýraznenie jeho individuálneho charakteru. Tejto úlohe sú podriadené i bočné motívy novely.

Už viackrát sme poukázali na význam motívu noci vo Švatnerových novelách. V *Prízrakoch* sa tento motív uplatňuje sčasti v tej podobe, akú mal napríklad v novelách *Dve doby, Aťka* a v iných prácach (je pozadím deja, prvkom, z ktorého sa vytvára celková atmosféra novely). No súčasne nadobúda aj inú funkciu. Vypráva históriu Plžúchovho života a jeho predkov. Takéto oživenie noci nie je však prejavom samoúčelnej fantastiky, ale úzko súvisí s celkovým rázom novely. Noc sa tu nestáva zosobneným partnerom osôb. Je len obrazom, autorovou charakteristickou formou vyprávania deja.

Problematika viny a trestu je v novele *Piargy* rozvrhnutá na širšej ploche kolektívu horskej dediny. Osada Piargy jedného dňa zmizne z povrchu zeme a jej obyvatelia zahynú v prírodnej katastrofe. Novela umožňuje dvojaké vysvetlenie tejto udalosti: „mystické", založené na poverčivosti dejstvujúcich osôb a vysvetlenie reálne. Zánik Piargov mohla spôsobiť lavína z blízkych vrchov, alebo to bol trest za hriechy dediny.

Obidva plány novely sú odôvodnené príslušnými radmi motívov. No už ich existencia je pre celkovú koncepciu novely príznačná a je prejavom — práve tak ako v predchádzajúcom prípade — celkového reálnejšieho prístupu autora k tematike. No keďže najvýznamnejším rozprávačom príbehu je osoba s poverčivým myslením, motívy „mystického" plánu v novele prevažujú. Novela *Piargy* je stavaná takým spôsobom, že nám autor podá najprv letmú zprávu o zániku Piargov, o ich zemepisnom umiestení, o ich obyvateľoch. Po tomto náčrte miesta deja nasleduje vyprávanie účastníkov katastrofy, manželov Pilarčíkovcov, ktorí jediní zostali naživе. Johanka Pilarčíková podrobne opisuje, čo sa dialo pri akomsi čudnom pôrode, „sprostej Lény". Klement Pilarčík líči zábavu a tancovačku vo vedľajšej izbe, kde vývodí Lénina hriešna sestra Magduša. V ďalších partiách novely preberá vyprávanie autor, no ten zachováva k udalostiam postoj predošlých vyprávačov.

Motív pôrodu má významné postavenie v kompozícii novely. Johanku zaujíma pôrod ako mladú ženu, ktorá môže byť matkou, no druhá zúčastnená, krstná mater Spod čerešne sa naň díva „prorocky" ako človek, ktorý sa chýli k hrobu. Očakávanie čudného pôrodu a z vedľajšej izby doliehajúce zvuky hriešnej zábavy sú podnetom k jej víziám. Johanka si z nich zapamätala toto:

„Vraveli: — A neminie nás to nešťastie, lebo ho predpovedalo Písmo. Vyjde siedmy anjel medzi hviezdy, zatrúbi a povstanú mocné hlasy na zemi aj na nebi. Ale skôr než prídu tieto veci, zrodí sa z nehodnej ženy Ancikrist. Bude sa podobať našim deťom, len na tele bude mať chlpy ako cap — vraveli, obracajúc sa k tetke Uli pomaly, opatrne, ako by im šiju vystieral kŕč" (str. 155).

Na inom mieste apokalyptická vidina starej matere pokračuje takto:

„Zem sa bude rozpaľovať ako zle vykysnutý a vyváľaný chlieb v rozpálenej peci. Priepaste nebudú mať dna, nuž nikoho nevydajú na svetlo božie, koho raz prehltnú. Slnko očernie ako zhnitá plánka v sene a neukáže sa na oblohe, lebo nebude mať

komu svietiť. Ľudia biedne pohynú. Jedným strach vyrve srdce; iní sa poškrtia navzájom, lebo od veľkej hrôzy ich šialenstvo pochytí“ (str. 156).

A celý svet, podľa Johankinho podania, nezahynie len preto, že sa Lénino dieťa narodilo mŕtve.

Klement Pilarčík podáva udalosť z inej strany:

„— Dobre, že sa nepobesneli v tej izbe, — vravieva mladý Pilarčík. — Parom ho vie, či v tej pálenke sa močila dajaká mrcha zelina, alebo nám už naozaj vyhrávali rohatí na žilách. Mládež bola pochabá a nemóresná. Výskala a jačala. Jedni spievali tú, iní druhú, prekrikovali sa bez poriadku a starší sa neopovážili do nich zamiešať. Ono aj nehodno sa zapodievať s mladými... Nuž robilo si každé po svojom. Ani ohľadov, ani hanby nikto nepreukazoval. Dievky chlípali pálenku opreteky s parobkami. Šaleli sa vospolok. A Magduša mala vrch“ (str. 158).

Johankin vzťah k udalostiam a k víziám krstnej matere Spod čerešne je citový. Ovzdušie okolo pôrodu a vízie vzbudzujú v nej strach pred smrťou. Z celého radu motívov, pripojených k Johankinej postave vyplýva, že Johanka a Klement sa zachránili pri zániku Piargov len pre svoju nevinnosť a čistotu. Johanka reaguje na veci tak, že by bolo nespravodlivé, keby ju zastihla smrť. Motív Johankinej a Klementovej čistej lásky, tvoriaci protiklad k Magdušinmu erotizmu a k scénam bujnej zábavy, len podčiarkuje „mystický“ plán deja.

Kým sa Johankino rozprávanie zaraďuje do tohto plánu novely, prehovory jej muža súvisia s opačnou tendenciou vyprávania. Klement Pilarčík príde do Magdušinho domu preto, aby sa tu s faktorom Belušom dohovoril o práci v hore. Z rozhovoru medzi týmito dvoma postavami sa akoby mimochodom dozvedáme, že na vrchu Končistej napadol čerstvý sneh, z ktorého pri oteplení môže vzniknúť lavína. Pilarčík na túto výstrahu reaguje celkom ľahostajne.

Podobne hneď na začiatku novely, pri autorskom opise Piargov, stretávame sa s detailom, ktorý je náznakom reálnej príčiny zániku Piargov: dozvedáme sa z neho, že Pilarčíkov dom bol jedinou murovanou stavbou v dedine a že už i pre svoju polohu mohol odolať lavíne.

Nejde nám však o opis všetkých motívov a detailov, ktoré súvisia s dvoma plánmi sujetu novely. Zmienime sa ešte o spôsobe charakterizácie postáv, lebo i tento moment poukazuje na celkovú zhodu v estetickom zameraní predchádzajúcej a analyzovanej novely. Už v rozbore novely *Prízraky* sme zistili, že sa tu uplatňujú tendencie k zreálňovaniu deja a k výraznejšej individualizácii postáv. Umožnila to samotná problematika noviel, ktorá sa neviazala natoľko na subjekt jedného hrdinu, či na jeho podvedomie. Postavy Johanky a Klementa z novely Piargy dostávajú individuálnu tvárnosť a výraznosť na pozadí celkového zobrazenia osudov dediny. Už ich stanovisko k tragickej udalosti postačuje, aby sme ich vnímali ako „živé“ individuálne postavy. Platí to rovnako o ďalšej dôležitej osobe novely, o Magduši, ktorá je tu priamym stelesnením hriešnosti. Neznamená to však, že by v novele zastávala funkciu púheho symbolu. Jej portrét je zachytený z viacerých stránok. Magduša je nielen hriešnou, ale i veselou sebavedomou ženou, plnou života. Nebude vecou náhody, že sa táto postava stala „prototypom“ pre výraznú epizodickú figúru z románu *Život bez konca.*[9]

---

[9] Ide o postavu Kropiačky z tretej časti románu *Život bez konca.*

Napriek naznačenému vnútornému odstupňovaniu fantastickosti a reálnosti v doteraz uvádzaných novelách môžeme povedať, že tvoria uzavretý kompozičný celok.

Ich spoločnou vlastnosťou je, že sa v nich dejová problematika nikdy nevyrieši do konca, úplne a jasne. Z novely *Stretnutie* sa nedozvieme, kto zavraždil Annu, a v *Zhanobenej krvi* je utajený priebeh vraždy; práve tak zostane utajená súvislosť medzi smrťou baraniarky a tajomným zjavením sa Pačugu v novele *Horiaci vrch*, podobne i vzťah medzi Bariakovou smrťou a návratom kobyly v *Aťke*. Tajomne vyznieva i zakončenie novely *Prízraky* (Petruškovo zmiznutie) a takým je napokon i stanovenie príčin zániku osady v *Piargoch*. Tajomno je súčasťou obsahovej problematiky týchto noviel.

No ani v najfantastickejších novelách nie sú deje motivované iba jedným systémom príčin a následkov. Popri tajomnom vysvetľovaní existuje tu možnosť — hoci často len vo forme náznaku — ich reálnejšieho odôvodnenia. Švantnerove novely nie sú fantastickými v bežnom zmysle slova: ich deje sa odohrávajú v reálnom, hoci archaizovanom dedinskom prostredí a v prírodnom svete. Tajomnosť Švantnerových noviel je z obsahového hľadiska podmienená psychikou účinkujúcich osôb, ich pudovosťou a poverčivosťou. Hoci je ich dej obyčajne založený na rozumovo nevysvetliteľných udalostiach, predsa tu badať, ako sme už naznačili, i nábehy k reálnejšej motivácii. Toto potencionálne príčinné vysvetľovanie udalostí je síce v Švantnerových prácach v úzadí, je zatlačené často do ich „podtextu", no je stále tým druhým pólom, bez ktorého si nemožno predstaviť dejovú dynamickosť jeho noviel.

Pozrime sa z tohto hľadiska na niektoré z doteraz analyzovaných Švantnerových prác. Možnosť reálnejšej motivácie a vysvetľovania deja je v novele *Stretnutie* celkom malá. Tajomnosť je tu viazaná na podvedomie hrdinu. V novele *Zhanobená krv* stretávame sa už so zachytením príčin a s označením pôvodcu vraždy. V novelách *Horiaci vrch* a *Aťka* je tajomstvo objektívnym faktom, ktoré stojí mimo hlavných postáv príbehu. V poviedkach *Piargy* a *Prízraky* črtajú sa dosť zreteľne dva plány v motivácii deja, tajomný i reálnejší. No napriek tejto postupnej racionalizácii stále zostáva v týchto Švantnerových novelách čosi nevysvetliteľné, hrôzu vzbudzujúce a tajomné. *No je rozdiel medzi tajomnom* ako súčasťou deja, ako neodmysliteľnou zložkou obsahu *a „tajomstvom" ako sujetovou metódou.* V posledných dvoch novelách zo zbierky *Malka (Malka, Šabľa)* sú tajomné vzťahy len vzťahmi nepoznanými, fikciou, ktorá sa úplne objasní v priebehu alebo v závere deja. Prvá skupina Švantnerových noviel je založená na princípe nepoznateľnosti, druhá na kompozičnej zásade postupného, či náhleho rozprávania tajomných udalostí.

Malka je novelou-baladou s tragickým konfliktom nedorozumenia a omylu. Tendencia k baladickosti, t. j. k zrážke medzi charakterom a osudom prejavila sa už v predošlých Švantnerových novelách. No kým tu bol dôraz založený na vonkajšej nevyhnutnosti a osudovosti, ktorá absolútne určuje konanie postáv, hrdina *Malky* koná iniciatívne, slobodnejšie a preto i takto motivovaný konflikt pôsobí dramatickejšie.

Nás v tejto súvislosti zaujíma hlavne to, na akom princípe je založený tento „baladický rytmus" novely.

Jej fabula je nasledujúca: Hrdina novely, valach zaľúbený do Malky, ktorá je

slúžkou v krčme, dá svojej milej najavo, že si ju chce zobrať. Malka sa mu sľúbi, no len pod podmienkou, že sa vopred poradí s bratom. Na salaši stretne hrdina neznámeho človeka, ktorý v ňom od počiatku budí nevôľu. A keď ho neskôr vidí, ako sa na osamelej poľane rozpráva s Malkou, nazdáva sa, že neznámy valach je jeho sokom v láske. Z rozhovoru medzi Malkou a neznámym vyrozumie, že tento človek zavraždil krčmára Michalčíka, Malkinho gazdu. Celú vec udá žandárom. V ďalšom stretnutí s Malkou sa však dozvie, že jeho údajný sok je Malkiným bratom. V poslednej chvíli sa snaží Malkinho brata zachrániť, odvrátiť pozornosť žandárov od neho. To sa mu i podarí, no strela, ktorú žandári vypália za ním, zasiahne Malku. Sujetová stavba novely spočíva na konkrétnej motivácii tohto omylu a nedorozumenia medzi postavami príbehu.

Všimnime si najprv spôsob charakteristiky hrdinu. V novele sa striedajú partie dejové s opisnými časťami náladového charakteru, s krajinomaľbou, s oživovaním prírody. Tieto motívy sú úzko pripútané k hlavnej postave, ktorá je súčasne vyprávačom deja. Dozvedáme sa z nich o hlbokom zmyslovom, no súčasne cudnom vzťahu hrdinu k Malke. Jeho radosť z Malkinho sľubu je taká veľká, že sa o ňu delí s prírodou, s vetrom:

„Oproti mne dolu bokom šmýkal sa chladný vietor... Kedykoľvek letel popri mne, plietol sa mi medzi nohy a zamumlal. Hádam sa zlostil, že mu stojím v ceste, ale keď sa presvedčil, že nemám v úmysle robiť mu priek, dal sa stvárať pestvá ako nezbedný chalan. Preskakoval ma, alebo sa kryl do trávy, a keď som prechádzal okolo, zašuchoril, aby ma naľakal. Ja som sa nesrdil...

— Pohladkaj ma po tvári, budem si myslieť, že ma to hladká Malka — vravím do vetra. Nadstavujem tvár a vietor mi ochotne vyhovuje. Plazí sa mi po tvári, neviditeľnou dlaňou, pomaly, šetrne, aby nepredráždil moje zmysly. Kĺže sa jemne po kožke, šteklí ma na hrdle, pritíska sa na nepokojné sluchy, akoby to bola naozaj maličká dievčenská rúčka a šibalsky mi šepká...“ atď. (str. 71, 72).

Táto personifikácia vyústi nakoniec do takej živej predstavy Malky, že niet takmer rozdielu medzi jej skutočnou, zmyslovou a fiktívnou, vysnívanou podobou, s ktorou sa hrdina rozpráva ako so skutočnou bytosťou.

So svojou láskou k Malke zveruje sa hrdina i mesiacu, ktorý ho otvára „ako puknutú makovicu babie leto“, o Malke rozmýšľa pri robote, pri pasení a v podobných situáciách.

Rozsiahla charakteristika hrdinu novely nie je z hľadiska deja zbytočná. Autor pomocou nej naznačuje, že láska k Malke robí hrdinu slepým voči všetkým udalostiam, ktoré sa odohrávajú okolo neho a znemožňuje mu, aby ich triezvo posúdil. Pozrime sa teraz bližšie na niektoré detaily súvisiace s uvedenou motiváciou konfliktu. Keď Malka vysloví podmienku svojho súhlasu k svadbe totiž to, že sa musí poradiť najprv s bratom, prijme to hrdina ako prekvapujúce, ale nie veľmi dôležité odhalenie. Zabudne naň. Na druhý deň mu Malka pošle lístok, v ktorom mu odkazuje, aby zlaté obrúčky nekupoval. Jeho nadšenie radosť zmení sa na zúfalstvo:

„Hlavu som mal tupú a tvrdú ani hrčavý buk. Občas som z nej chcel aspoň na útechu niečo vyžmýkať, ale márne, nebol som schopný triezvo rozmýšľať a uvažovať. A keby ma bola hlava aj poslúchla, nebol by som našiel východiska zo svojho rozpoloženia, lebo taká dôvera ma zväzovala s Malkou, že som nemohol ani tušiť príčinu jej rozhodnutia. Nechával som teda všetko naverímboha a podľa toho sa to aj skončilo“ (str. 82).

Nezbadá, že Malkin brat snažil sa ho zrejme odlúčiť od svojej sestry preto, aby s ňou mohol odísť do Ameriky a tak uniknúť trestu. Ľúbosť hrdinu je taká mocná, že oživuje i obraz mŕtvej Malky:

„Ležala na holej zemi vedľa ohniska, na ktorom nebolo stopy po ohni. Nohy jej voľakto prikryl kožúškom, aby im nebolo zima, buď aby nesvietili tak veľmi úbeľom. Ruky mala položené pokojne vedľa tela, ako po robote, a dolu ľavým ramenom stekal jej uzučký potôčik čiernej hustej krvi. Obával som sa nazrieť, odkiaľ ten potôčik vymoká. Tváričku mala vyjasnenú blaženým úsmevom a bielu, bielučkú ako svätá hostia. Očami klopila ako obyčajne. Hanbila sa ešte na mňa dívať, lebo sme ešte neboli muž a žena, ale moje uši počuli, ako mäkko, mäkučko si pošepkáva...“ (str. 94).

Zo sujetového hľadiska možno novelu charakterizovať ako stále stupňovanie konfliktu. Toto stupňovanie bolo možné len preto, že hrdina vyprávania od začiatku nevie o príbuzenskom vzťahu medzi Malkou a jej bratom. No toto tajomstvo je tajomstvom len pre neho. Rozuzlenie sujetu je i jeho tragickým vyústením. Ide tu teda zrejme o „novelu s tajomstvom“ a teda o takú sujetovú metódu, v ktorej sa tajomstvo nakoniec úplne vysvetlí. Táto zmena formy podmienená je obsahom príbehu. Je síce pravda, že Švantner bol umelcom, skúšajúcim rozličné sujetové formy — ako to vidieť napríklad na tematických variáciách v jednotlivých dvojiciach noviel — no isté je, že pre jeho subjektívne vedomie bola zmena formy vynútená vždy obsahom. Vyplýva to už z jeho spontánneho umeleckého založenia. Zmenu formy možno si v tomto prípade vysvetliť Švantnerovou snahou o vytvorenie výrazného individuálneho charakteru s kladnou emocionalitou, prejavujúcou sa v dôverčivom postoji k prírode, k realite. Zrejme tu ide o nové zameranie Švantnerovho senzualizmu. Dynamicky pudový vzťah k realite, taký typický pre Švantnerove práce, dostáva v novele *Malka* inú podobu, no nemení sa, pokiaľ ide o intenzitu. Obrazne by sme tento rozdiel mohli vyjadriť takto: kým senzualizmus prvých Švantnerových prác bol obrátený dovnútra a prejavoval sa v rozličných videniach, v deformácii a v stajomňovaní reality (porov. rozbor novely *Dve doby*), zmyslovosť *Malky* smeruje navonok, k prírodnej realite, k harmónii s ňou. Novela *Malka* je z tohto hľadiska predobrazom *Nevesty hôľ*.

Rozdiel medzi prvou skupinou šiestich noviel a poslednými dvoma prácami zo zbierky *Malka* prejavuje sa nápadne i v novele *Šabľa*. Svojím konfliktom a do istej miery i kompozíciou pripomína síce dvojicu noviel *Aťka* a *Horiaci vrch*, no tým nápadnejšie sa od nich líši v poňatí konfliktu a celej ideovej problematiky. Čin, ktorý narúša základné morálne zásady, stanovené v ľudskom súžití, dostal v uvedených novelách podobu záhadnosti a nepoznateľnosti tým, že bol izolovaný od svojho pôvodcu a pôsobil nezávisle od neho. Svet novely *Šabľa* je svetom ľudí, v ktorom sa nepoznateľné redukuje na nepoznané a pôvodca zla dostáva normálne ľudské črty. Tajomný čin mení sa na konkrétnu postavu. Etický princíp, ktorý bol predtým zastúpený postavami „hodnotiteľov“ (ujček Maco, pastier Joachim), stojacich mimo diela, dostáva tu reálnejšie odôvodnenie v psychológii a v činoch viacerých individuálnych postáv.

Táto zmena v postoji ku skutočnosti prejavuje sa vo všetkých troch hlavných vrstvách epického diela, v opise prostredia, v charakteristike postáv i v spôsobe vyprávania deja.

V predošlých Švantnerových novelách bol dej obyčajne zarámcovaný nocou a prípadne i bližšie neurčeným miestom v prírode. Súviselo to s celkovou ten-

denciou k stajomňovaniu skutočnosti. Opis prostredia v jeho časovom i priestorovom vide je v novele *Šabľa* neporovnateľne konkrétnejší. Všimnime si, akým spôsobom realizuje Švantner „vstup“ ústrednej postavy do deja novely.

„Zjavil sa v našom vidieku hneď po dažďoch, keď práca na stavbe trate bola v najväčšom prúde, ale nových robotníkov už nepriberali, lebo úsek sa mal tej jari dokončiť. Firma väčšiu čiastku svojho inventára ešte v jeseň bola poodvážala na iné miesto. Robili len remeselnícke práce, nuž baraky boli zväčša opustené, prázdne, stávali sa prechodným útulkom podozrivých ľudí.

Jemu, pravda, na tej robote málo záležalo. Bol z tých ľudí, čo nenachodia na svete pokojného miesta, čo večne blúdia a hľadajú ako šakaly“ (str. 176).

Celý dej novely odohráva sa v prostredí robotníckych barakov. A hoci sa už v ďalšom texte nestretneme s priamym opisom miesta deja, *pocit* konkrétneho priestoru novely tu zostáva. Jeho kontinuita je udržiavaná vyzdvihovaním charakteristických detailov zo života „baráberov“, ako je práca na stavbe, spôsob bývania, jedenia, odpočinku, zábavy. Prostredie novely dostáva tak pevné kontúry bez toho, že by sa k nemu musel autor v každej fáze deja osobitne vracať. No zachytenie konkrétnych detailov zo života robotníkov nie je jediným prostriedkom v evokácii priestoru novely a zdá sa, ani prostriedkom najdôležitejším. Priestor novely sa tu neustále premieta do vzťahov medzi dejstvujúcimi postavami, do ich spôsobu reagovania na udalosti, do ich morálneho hodnotenia vecí, do myslenia. Vonkajší i vnútorný plán priestoru novely, ktorý je taký odlišný od prírodného prostredia predchádzajúcich prác, dodržiava Švantner s obdivuhodnou ľahkosťou a epickou vynaliezavosťou.

Jednotlivé vrstvy epického diela nie sú od seba nápadne oddelené, majú sa skôr navzájom a nebadateľne prelínať. Opis prostredia v takomto prípade úzko súvisí s koncepciou a s charakterizáciou postáv.

Je pozoruhodné, čo všetko napr. pospomína autor v charakteristike dôležitej postavy veľkého Chovana, ktorý spolu s vypravačom novely preberá funkciu hodnotiteľa morálky a činov ústrednej postavy. Švantner poukáže na jeho vzrast, spôsob rozprávania, na typické výrazy tváre, na spôsob a hodnotu jeho práce, na povahovú nedotklivosť a zásadovosť.

„Chovan bol taká opacha, *že mu dvere na baraku nestačili. Do jeho nohavíc sa mohli spoľahky dvaja parobci obliecť.* Pri prvom stretnutí bolo človeku riedko pri ňom, ale ja som na neho zvykol, *lebo mal dobrácku povahu.* Pochádzal z Bane, nuž *rozprával tvrdo a zaťahoval ako predspevák na púti.* Málokedy sa smial. Smiech takým ozrutným ľuďom ani nesvedčí. Pri firme zdržiaval sa už dlhší čas. Nechceli ho stratiť, lebo mal čistú robotu a sám po zmenách netúžil. Bol spokojný s každou prácou a o mzdu sa veľa nezaujímal, ale paprčil sa ani jež, ak mu niekto *príliš hľadel na prsty*“ (str. 177).

Je jasné, že tu ide o realistickú charakteristiku, založenú na všestrannom opise. Aký je to kontrast k technike „temnosvitu“ v poviedke *Dve doby!* Charakteristika veľkého Chovana i ostatných postáv nie je samoúčelná. Nadobúda svoj zmysel vo vzťahu k ideovému konfliktu novely. Zmienili sme sa už o funkcii Chovanovej postavy a postavy vypravača v ideovom pláne novely. Tieto postavy sú pozadím, na ktorom sa tým nápadnejšie odráža nemorálnosť činov ústredného hrdinu Kešiaka. Proti ich zdravým a pevným morálnym zásadám postavená je tu v jeho osobe prefíkanosť „vyvrheľa“. V reči vypravača nájdeme i takúto charakteristiku jeho postavy:

„Marcinko ho nazýval Kešiakom. No či to bolo jeho pravé meno, neviem vám po-
edať, lebo takí šibali majú naporúdzi pre každé prostredie iné meno, tak isto, ako
edia spoľahky premeniť farbu tváre, tón reči, strohosť chôdze, čo im natoľko stiera
lavné črty povahy, ktoré sme zvykli u každého človeka vybadať a ustáliť skoro pri
rvom stretnutí, že zahládzanie vlastných stôp im nerobí ťažkosti“ (str. 181).

Jednotlivé motívy fabuly sú obsiahnuté potencionálne už v citovaných cha-
akteristikách postáv. Je však potrebné, aby sme ich pospájali do celku: len
ak totiž môžeme dospieť k bližšiemu určeniu spôsobu sujetovej stavby a cez
ujet k formulovaniu idey novely.

Fabula novely je nasledujúca: do baraku, v ktorom bývajú robotníci na
tavbe cesty, nasťahuje sa neznámy tulák. Od začiatku cítia k nemu robotníci
dpor. Preto sa spolčí len s krotkým Marcinkom, s ktorým sa zrejme pozná
ž dlhšie. No už v prvých dňoch ukáže Kešiak svoju povahu. Vypudí Marcinka
baraku, živí sa z jeho jedla, vyláka od neho peniaze, zastane ho v robote
napokon mu zvedie i ženu.

Dynamickosť je daná neustálou premenou Kešiakových nálad a neočakáva-
osťou jeho činov. Predpokladom takejto formy sujetu je Kešiakova menlivá
nezachytiteľná povaha, ako i niektoré motívy fabuly, totiž neznáma príčina
Iarcinkovho trpného postoja ku Kešiakovým činom.

Epizódy novely nasledujú po sebe takto:

Pri svojom príchode do baraku je Kešiak veľmi zhovorčivý, vľúdny a vynáša
a svojimi úspechmi u žien. Chlapi ho neberú vážne, no jeho výmysly počúvajú.
Marcinkovi sa správa dôverne. Potom sa začnú jeho „kúsky“. Neprestajne
onižuje Marcinka, rozširuje o ňom, že má akési červené vši. Stáva sa čoraz
melším. Obviní jedného z robotníkov, že mu ukradol kus slaniny. Marcinko
ıu dokáže, že klamal. Vtedy chlapi pochopia, s kým majú dočinenia. No už je
eskoro zbaviť sa ho, Kešiak všetkých „predbehol“. Na druhý deň vyhodí Mar-
inka z baraku. Nastúpi namiesto neho do roboty ako skladník.

Zistí sa, že Marcinka ponižuje hlavne preto, aby od neho vylákal peniaze.
Keď sa mu to podarí, zmizne na čas a do baraku sa opäť prisťahuje Marcinko.
dá sa, že sa udalosti urovnali. Len Chovan tuší, že história bude mať svoje
okračovanie. Táto časť novely je odrazovým môstikom k ďalším prekvapujúcim
dalostiam.

Po návrate z roboty nájdu chlapi Kešiaka už v baraku. V nepríčetnej zlosti
pred všetkými do krvava zbije Marcinka. Prípad všetkých zarazí svojou su-
ovosťou. Z listu, ktorý hodí Kešiak k Marcinkovým nohám a ktorý je adre-
ovaný na Marcinkovo meno sa dozvedia, že príčinou Kešiakovej zlosti bola
práva o príchode Marcinkovej ženy. Ich súcit k Marcinkovi prejaví sa tak, že
o vystroja a vyprevadia na stanicu naproti žene. Opäť sa zdá, že sú veci
yriešené. Marcinko sa ženinej návšteve teší ako dieťa. Na tomto mieste
eja nasleduje dlhšia odbočka, z ktorej sa dozvedáme o Chovanovom postoji
ženám a jeho trpkých skúsenostiach s vlastnou manželkou. Uvedené bočné
ıotívy nepôsobia retardačne, naopak, sú predpokladom ďalšieho dramatického
pádu deja. Chlapom a najmä Chovanovi sa totiž Marcinkova žena pozdáva byť
ľahkou“. Náhle sa na scéne objaví i Kešiak, ktorý dovedie so sebou cigánsku
udbu, pošle pre pálenku a odprosí Marcinka. No skutočný cieľ Kešiakovho
ríchodu sa objasní až vtedy, keď jeden z chlapov zbadá, že Kešiak odviedol
Iarcinkovu ženu do vedľajšieho baraku. Tento motív opäť dôkladne zmení
tuáciu. Chlapi sa rozzúria a vyrútia sa za Kešiakom. Ten ich však odzbrojí

a skrotí jediným pohľadom, zoberie si z baraku svoje veci a odchádza. Kešiak dramatický odchod je miestom vrcholného napätia deja.

Stavba novely, ak tak možno povedať, upevnená je v troch bodoch. Poved sme už, že Kešiak sa do baraku dostal na základe svojej staršej známosti s Ma cinkom. Dôvody tohto ich vzťahu prezrádza autor len v náznakoch. Kešiak pri svojom príchode chváli známosťou s milenkou istého generála. Vyprá v tomto súvise neuveriteľnú príhodu, v ktorej hrá úlohu odvážneho a úspešné milenca. Druhým ohnivkom tejto kompozične zdanlivo náhodnej epizódy príchod Marcinkovej ženy. Pri tejto príležitosti Marcinko totiž vypráva, že je žena bola kuchárkou pri „istej generálovej". V záverečnej scéne novely sa str távame s konkrétnou narážkou na to, že generálova milenka a Marcinkova že je jednou a tou istou osobou. Uvedený motív rozvádza autor vo forme premis Logický záver, totiž aký je vzťah medzi Kešiakom a Marcinkovou ženou, v vodí si sám čitateľ. Tým sa nakoniec objasňuje i vzťah medzi Kešiakom a Ma cinkom.

Základnou tendenciou tejto novely je pohyb od udalostí k deju, od post k charakterom. Toto zistenie treba bližšie osvetliť. V novelách *Aťka* a *Hori vrch* bola fabula založená na takých udalostiach, ktoré prechádzali pomir postáv a ktoré svojou osudovosťou celkom ovládali ich konanie a myslen Dej mal v týchto novelách akýsi vonkajškový ráz, nebol výsledkom činnosti ľu za jednotlivými udalosťami nestáli konkrétne postavy. I preto mohli udalo týchto noviel nadobudnúť fatálny ráz. Dej novely *Šabľa* je výrazom vzťa medzi jednotlivými konkrétnymi postavami, je prostriedkom, pomocou ktoré sa objasňuje psychické a morálne založenie postáv. Postavy tu nie sú l „funkciami príbehu", ale individualitami. Preto v novele *Šabľa* ustupuje tajor nosť novely do úzadia a do popredia sa dostávajú jeho nositelia, ľudia. Tajom tu tvorí len podtext deja, jeho úlohou je predovšetkým zdynamizovať vzťa medzi postavami.

No napriek tejto tendencii k vytváraniu individualizovaných postáv (Chov vypravač, Marcinko, Kešiak) neprestáva byť novela *Šabľa* novelou, má všet jej druhové znaky, predovšetkým dynamický dej. „Novela sa obyčajne vyznaču jednoduchou fabulou s jednou fabulárnou niťou . . ., s krátkou reťazou zam ňajúcich sa situácií, alebo lepšie, s jednou centrálnou zmenou situácie"[10]. To druhové určenie vzťahuje sa rovnako na novely bez „charakterov", na jedn duché príbehy folklórneho pôvodu, ovplyvňujúce novelistiku ranej i neskor renesancie a existujúce vo formách ľudového rozprávania dodnes, i na zložit šiu sociálnu a psychologickú novelu realistického obdobia. I v tomto druh prípade zostáva novelistický dej dominantným druhovým znakom: sociá i individuálna tvárnosť postáv objasňuje sa až v centrálnej kolízii novely.

Rad dramatických a po sebe rýchlo nasledujúcich udalostí v novele *Šab* vyúsťujúci nakoniec v rozpoznanie „tajomného vzťahu" medzi jej hlavný postavami, je predpokladom jasnej a určitej charakterizácie jej postáv. A n opak, charakter deja určený je tu podstatne psychológiou postáv novely.

Ak novela *Malka* znamená krok vpred k realite prírodnej, *Šabľa* je stupň k psychologickej a sociálnej problematike ďalšej Švantnerovej tvorby.

*

---

[10] B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, Moskva 1928, 192.

V rozbore noviel sme nepostupovali podľa kompozičného plánu knihy. Ukázalo sa totiž, že medzi jednotlivými novelami existuje vnútorná tematická a ideová príbuznosť, ktorá nie je totožná s ich knižným zoradením. Možno dokonca povedať, že niektoré dvojice noviel sú zámernými variáciami jednej témy. Zvlášť markantne sa to prejavuje vo fakte, že Švantner do knižného vydania pripísal novelu *Zhanobená krv* (jedine táto novela nebola predtým uverejnená v Slovenských pohľadoch), aby tak reťaz dvojíc noviel bola úplná. V zbierke *Malka* vydeľujú sa nasledujúce dvojice noviel: *Stretnutie — Zhanobená krv, Horiaci vrch — Aťka, Prízraky — Piargy, Malka — Šabľa.*[11]

Rozbor obsahovej a kompozičnej stránky Švantnerových noviel napísaných do roku 1942, dovoľuje nám vyvodiť určité závery. Ak sa na tematiku Švantnerových noviel pozrieme súhrnne, prekvapí nás množstvo motívov smrti, vraždy, prízrakov, opakujúcich sa takmer v každej novele. Zaujímavé je ideové poňatie tejto tematiky. Švantnerovi tu neišlo o riešenie zvyčajných etických otázok. Na svojich postavách zdôrazňuje predovšetkým pudovú pôvodnosť a živočíšnosť. Pomsta je pre ne prirodzeným aktom, vyplývajúcim zo zákona „krvi", alebo je prejavom „vyššej spravodlivosti". Autor ako by sa tu celkom ponoril do sveta ľudových balád s ich atmosférou hrôzy, s motívmi umrlčiny a smrti.

Možno si položiť otázku, aká je genéza týchto motívov, v akom vzťahu sú k Švantnerovej osobnosti. Rozbor prvých troch Švantnerových poviedok ukázal, že tu neišlo o vonkajškové napodobnenie súdobých tendencií literatúry, ale o pravdivý výraz Švantnerovej emocionality.[12] Je zaujímavé, že i v koncipovaní niektorých svojich ďalších prác z dedinského prostredia vychádzal Švantner predovšetkým z mocného citového zážitku.[13] Dedinská tematika mu však umožnila, aby zážitky hrôzy, strachu primerane esteticky motivoval. Nie je ostatne vylúčené, že látku svojich noviel nachádzal Švantner v ľudovom rozprávaní hrôzostrašného charakteru, s akým sa mohol stretnúť vo svojom rodisku i v blízkom okolí.[14]

---

[11] Treba však poznamenať, že ani kompozičné zoradenie noviel v knihe *Malka* nie je náhodné a improvizované: dve dvojice noviel necháva tu Švantner vedľa seba (*Aťka — Horiaci vrch, Prízraky — Piargy*) a ostatné sú zoradené do takého poriadku, aby čitateľ priamo nevycítil ich významovú a kompozičnú príbuznosť. Celkové rozloženie noviel vytvára tento vzorec: a b b d a c c d (*Stretnutie, Aťka, Horiaci vrch, Malka, Zhanobená krv, Prízraky, Piargy, Šabľa).*

[12] Je prirodzené, že v tejto súvislosti treba brať do ohľadu i objektívny moment, literárnu situáciu. Motívy hrôzy nachádzame v dielach francúzskych regionalistov J. Giona, H. Pourrata a Ramuza. Zo slovenských autorov by sme mohli na tomto mieste uviesť dielo Ľ. Ondrejova, predovšetkým jeho román *Jerguš Lapin.* To isté možno povedať o Švantnerovom obľúbenom autorovi E. A. Poe, ktorý vo svojich novelách zámerne vzbudzoval atmosféru hrôzy, strachu, exponujúc motívy záhrobia a smrti. No je isté, že táto tematika súvisí so Švantnerovými psychickými dispozíciami, s jeho schopnosťou mocného prežívania podobných afektov. I v tomto prípade ide zrejme o dialektiku objektívneho vplyvu a vnútornej autorovej potreby a schopností.

[13] Švantnerov intímny priateľ učiteľ A. Kúdelka si spomína, že popudom k napísaniu novely *Stretnutie* bol Švantnerov neobyčajne silný zážitok strachu; je zaujímavé, že sa do novely dostal nielen tento „zážitok", ale i objekt, ktorý ho vyvolal, t. j. nočné prostredie medzi „klietkami" dosák na píle.

[14] R. M. V o l k o v rozoznáva vo svojom teoretickom diele *Skazka* (Gosudarstvennoje izdateľstvo Ukrajiny, 1926) tri základné formy „ľudovej ústnej beletristiky", poviedku „bytového" charakteru (rasskaz), podanie (predanie) o udalosti, ktorá sa v minulosti

Obsahová špecifickosť Švantnerových noviel odráža sa i v ich forme. Švantne bol umelcom uvedomelým, ktorý zvyčajný spôsob a obsah ľudového rozprávani zámerne pointoval, komplikoval a stupňoval. Odtiaľ využitie princípu neurči tosti, či dvojakej interpretácie deja, zatajenia časti fabuly a pod., ktoré nako niec viedlo k maximálnemu zdôrazneniu emocionálnych zložiek noviel.

Tendencia k „rozprávkovosti" uplatnila sa v celom rozsahu slovenskej próz naturistického smeru. Poukázali sme na využitie rozprávkových prvkov v ro máne *Jerguš Lapin.* Stačí ďalej spomenúť dielo M. Figuli *Tri gaštanové kon* a Chrobákovu „rozprávku" *Drak sa vracia.* Každý z týchto autorov pristúpi k bohatému zdroju ľudového svetonáhľadu a ľudovej slovesnosti z iného hľa diska, podľa svojho osobného založenia a predpokladov talentu. Ondrejov vy stihol predovšetkým sociálne zložky zbojníckych ľudových balád; Figuli nad viazala na všeľudské etické tendencie ľudovej rozprávky: D. Chrobák spoji ideovú problematiku životnej poctivosti s ľudovým prostredím a s jeho etickým kritériami. Obsahová a emocionálna atmosféra Švantnerových noviel súvis s atmosférou uvedených prejavov ľudovej slovesnosti.

Novely zo zbierky *Malka* sú zrelým umeleckým činom, syntézou Švantnerovh subjektívneho postoja k realite a objektívnych zložiek ľudovej tematiky.

---

i mohla prihodiť a rozprávku (skazka) fantastického charakteru. V prvých dvoch prí padoch ide o tzv. rozprávku — novelu. Rozprávkový motív, napr. stretnutie s umrlcom možno podať vo všetkých troch formách, no kým v prvých dvoch prípadoch snaží s rozprávač dosiahnuť určitú hodnovernosť, v rozprávke sa deje nijako nemotivujú. Prv dva typy ústneho podania napr. hrôzostrašnej udalosti vyskytujú sa vo vyprávan starcov uvedeného okolia dodnes. Švantner vo svojich novelách zachováva postup ľudo vého rozprávania, pravda, len v jeho jazykovom a štylistickom, nie však v kompozičnom pláne. Poukázal na to S. Šmatlák v štúdii *Próza Františka Švantnera,* Slovo a tva 1950, 124).

ROZHĽADY

VILIAM TURČÁNY

PROBLÉMY S POETIKOU

Spomeňme v tomto článku aspoň niektoré. Núka nás k tomu druhé vydanie Hrabákovej knihy *Úvod do teorie verše,* ktorej sa zaslúžene dostalo vrelého prijatia už pri jej prvom vydaní. Neutešenú situáciu, v ktorej sa táto kniha objavila a ktorú mala pomôcť odstraňovať, vykresľujú recenzenti takto: „Problematika verše se v posledních (přesněji řečeno předposledních) letech neprávem zanedbávala, takže se začínaly i projevovat důsledky sklonu k jednostrannému náhledu na poesii. Kritika a literární historie trpěly leckdy neznalostí základních pojmů a neovládaly rozbor verše; básnická tvorba trpěla chudostí veršového repertoáru".[1] Ešte dôkladnejšie charakterizuje príčiny i dôsledky tohto stavu ďalšia recenzia: „Oblasťou literárneho skúmania, ktorú u nás prednostne stihol biľag formalizmu, boli ešte donedávna problémy básnického rytmu, otázky verša. Preto sa celkom prestalo v teórii aj dejinách literatúry uvažovať o otázkach verša, otázky rytmu a vôbec zvuková stránka básnického diela ako súčasť jeho formy stali sa nevšímanou a obchádzanou oblasťou aj v literárnej kritike. Ba aj sama básnická tvorba sa časom stala rytmicky jednotvárnou pre stereotypné opakovanie veršových útvarov, ktoré sa používali na najrozličnejšie druhové a štylistické ciele. Predstavy, nihilizujúce význam zvukovej výstavby poézie, znížili tak citeľne umeleckú kultúru súčasnej básnickej tvorby, ba priviedli až k tomu, že sa stávali neznámymi elementárne poučky stredoškolskej poetiky."[2] Zhodné konštatovanie prináša aj iná recenzia, podľa nej spomínaná kniha „může pomoci odstranit neznalost základních faktů z české prosodie, která je u posluchačů filologických oborů i u části aprobovaných profesorů v současné době katastrofální."[3]

Samotný fakt, že kniha v krátkom čase vychádza v druhom vydaní, tiež dokazuje objektívnu potrebu takéhoto diela a zároveň i záujem o skúmanie verša. Tu sa hneď vynára základná otázka: ako k rozboru verša pristupovať. V spomínaných recenziách sa hovorí, že nové metrické práce nesmú znamenať návrat k formalizmu; Hrabák sám niekoľko ráz vyslovuje požiadavku, aby sa verš skúmal v súvislosti s umeleckým obrazom, hoci — ako mu správne vyčítali Pohorský i Bakoš — zostáva v knihe iba pri tomto postuláte. Ukážky takéhoto rozboru dlhuje i v druhom vydaní. Táto požiadavka sama trpí u Hrabáka nevyhranenosťou: nevymedzuje presne pojem umeleckého obrazu, či totiž treba ním rozumieť formu umeleckého diela vôbec alebo len konkrétne obrazné vyjadrenia,

---

1 P o h o r s k ý, Slovenská literatúra, 1957, č. 2, 254.
2 M. Bakoš, Slovenské pohľady, 1957, č. 12, 1309.
3 J. L e v ý, Česká literatura, 1957, č. 3, 350.

teda metafory a ďalšie trópy. I keď recenzenti túto výčitku neuvádzajú priamo, nepochybne je prítomná napr. v Bakošovom zopakovaní a rozšírení základnej požiadavky na rozbor verša, keď Hrabákov „umelecký obraz" dopĺňa na „obrazný charakter a *obsah umeleckého diela*"[4] (zdôr. V. T.). Bakoš teda vyzdvihuje významovú stránku, o ktorú tu ide v prvom rade, kým podľa príkladov v knihe uvádzaných vzniká dojem, že Hrabák má na mysli predovšetkým obrazy-trópy; vysvitá to i z nasledovnej formulácie: „Verš je v našem povědomí těsně spjat s obrazy lyrickými."[5] A ďalej: „Jestliže řeknu např. ‚venku hustě sněží a fouká vítr' nebo jestliže přednesu verš ‚a venku víří bujný sníh' (K. Toman, *Píseň, Verše rodinné a jiné)*, vyjadřuji sice po každé touž objektivní skutečnost, ale obsah sdělení básnikova sa nekryje s tím, co sděluje prozaická věta."[6] Hneď tu treba pripomenúť, že vo vývoji literatúry môžu nastať také situácie, v ktorých by sa tak isto prvá veta „venku hustě sněží a fouká vítr" považovala za verš. To závisí od kontextu, v akom sa táto veta nachádza, pretože trópy v niektorých obdobiach sa môžu zámerne potláčať a samy osebe nie sú ešte zárukou umeleckosti básne. No ďalší Hrabákov výklad, poukazujúci na podstatný rozdiel medzi vetou prozaickou a Tomanovým veršom, sa pohybuje v akomsi bludnom kruhu, keď o tomto rozdiele napokon vraví, že „není to dáno jen volbou slov (epiteton ‚bujný'), ale především rytmem".[7] Cesta tohto výkladu je asi takáto: rytmus (čiže istá pravidelnosť v usporiadaní slov) ešte nerobí verš veršom, skutočnú hodnotu získava iba v spätosti s umeleckým obrazom; vzápätí však hlavný rozdiel medzi prózou a veršom nevidí v obraznom či neobraznom vyjadrení, ale v rytme. V druhom vydaní Hrabák spresňuje svoje formulácie pri niektorých čiastkových problémoch a detailoch; napríklad citát z českého prekladu Timofejevovej *Teórie literatúry*, že „verš je typická forma emociálně zabarvené řeči",[8] v druhom vydaní vyníma z úvodzoviek, nespomína autora a „typickú" formu mení na „typizovanú".[9] Oproti prvému vydaniu akoby tiež opravoval a rozširoval pojem „umeleckého obrazu" v súvislosti s veršom. Porovnajme si príslušné texty oboch vydaní:

„Spojení verše s lyrickým obrazem není však charakteristické pro ‚verš vůbec', vyvinulo sa v jistém období."[10]

„Spojení verše s *uměleckým* (zdôr. V. T.) obrazem je sice v historickém vývoji stálé, ale není ve všech vývojových obdobích monopolní."[11]

Kým v prvom prípade sa hovorí o spojení verša s lyrickým obrazom v určitom vývinovom bode, za ktorým akoby nepokračovalo už ich sporadické rozpojovanie (čiže ďalšia existencia „verša vôbec", využívaného i pre mimolyrické útvary), v prípade druhom autor nielenže úzky pojem *lyrického* obrazu rozširuje na *umelecký*, ale akoby naznačoval, že i po spojení verša s umeleckým obrazom môže v istých etapách prísť k ich rozluke. Ale nie je tomu tak. Nie však preto,

---

4 M. Bakoš, Slovenské pohľady, 1957, č. 12, 1310.

5 J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha; 1. vyd. 1956; 2. vyd. tamže 1958. Pri citovaní príslušných strán uvedieme v zátvorke i vydanie (1), (2). Uvedený citát je na str. 17 (1), 18 (2).

6 Tamže, 18 (2).

7 Tamže, 18 (2).

8 Tamže, 17 (1).

9 Tamže, 16 (2).

10 Tamže, 17 (1).

11 Tamže, 16 (2).

že by autor už tu chápal umelecký obraz ako formu literárneho diela vôbec (keď by jeho tvrdenie obstálo, pretože v tomto zmysle verš všetkých umeleckých druhov musí byť vždycky spätý s obrazom), ale preto, že „umelecký obraz“ tu zrejme používa zas iba ako synonymum, ako štylistický variant pre pojem „lyrický obraz“. Vyplýva to i z nasledujúceho záveru: „Proto nelze říci, že by bylo sepětí verše s *lyrickým* (zdôr. V. T.) obrazem charakteristické pro verš vůbec, t. j. bez časového omezení; verš je sice vždy charakteristický pro lyriku, ale neplatí to naopak.“[12]

Možno sa síce domnievať, že ak autor v druhom vydaní opravil „lyrický“ na „umelecký“ obraz, musel sám cítiť nedostatočnosť prvej formulácie, a že teda rozlišuje obsah oboch pojmov. No potom by mal objasniť náplň označenia „lyrický obraz“, pretože čitateľ je nútený vyvodzovať si ju z uvedeného príkladu, a ten zrejme poukazuje na tzv. *básnický obraz* — *tróp* (pozri citovanú ukážku z Tomana). Lenže pri tomto ponímaní spätosť verša s obrazom nemusí sa vyskytovať iba v lyrike, ako zasa nedostatok tohto spojenia nenáleží len jej predhistórii. Stačí si vziať básnickú tvorbu z najposlednejšieho obdobia, v ktorej verš, aby sme tak povedali, vysoko organizovaný prináša neobrazné, suché faktá z ekonómie (básne *Aféry* v knižke *Tridsaťjeden sonetov* od E. Guillevica).[13] A to sme ešte nespomenuli neprimeranosť termínu „lyrický obraz“ s ohľadom na tú skutočnosť, že sa vytvorilo od najstarších čias a ešte v našich dňoch sa tvorí značné množstvo veršov v epických skladbách, že existujú aj drámy vo veršoch, pri ich rozbore by tento termín pôsobil dosť rušivo.

Ale ešte ďalej by nám bolo možno namietať, že ide iba o jednotlivé, ojedinelé verše v básňach, v ktorých niet obrazného vyjadrovania — alebo ak by aj boli celé diela, ba celé školy takto zamerané, vždy by sa vnímali na pozadí veršov s obrazným vyjadrovaním, ktoré je typickým znakom pre verše umeleckých diel. To je skutočne možné, to mohol mať autor na zreteli, ale v knihe tohto druhu, v učebnici, bolo treba sa o tom aspoň zmieniť a neuviesť iba príklad, ktorý má najkratším spojením priviesť čitateľa k spätosti verša s umeleckým obrazom. Určité nezhody medzi rozvádzaním teórie a uvádzaním príkladov vidieť i na niektorých iných miestach.

Najcennejšie sa nám vidia tie partie Hrabákovej knihy, kde na základe doterajších metrických bádaní opisuje rytmotvorné prvky v češtine *(Čeština jako materiál verše)* alebo i tie, kde sa vracia dokonca „k pojetí samostatnosti stopy“, čo mu vyčíta Pohorský, dôvodiac za mnohých iných formuláciou Timofejevovou, že „se dělí prakticky sylabotonický verš jen konvenčně na stopy, kdežto jeho základní rytmickou jednotkou je verš“.[14] — Jednotkou verša je verš! Ak sa aj dnes objektívne dospelo k tomuto výsledku, pre literárneho historika nemôže a nesmie byť bez významu to, ako na ktorý verš hľadeli jeho vlastní tvorcovia, kritika a estetika v období jeho vzniku. Preto pri historickej metrike pre príslušné obdobia bude nevyhnutný nielen návrat k stopovosti, ale tak sa zdá, že i k ďalšiemu činiteľovi vo verši, s ktorým moderná veda nechcela počítať, no ktorý pre stopovosť verša je neodmysliteľný — *k vedľajšiemu prízvuku.*

---

[12] Tamže, 16 (2).

[13] E. Guillevic, *Jedenatřicet sonetů,* SNKLHU, Praha 1958. Prel. P. Kopta. Napríklad: „Na dvě stě tisíc tun ječmene, ne-li více,
z Alžírska prodá se, v penězích U. E. P.,
údajně v Německu.“ atď.

[14] Pohorský, Slov. lit., 1957, č. 2, 256.

Zrejme nevoľky, prekĺzava sa autorovi tento vedľajší prízvuk i na niektoré miesta v knihe. Ak na verši z Tomana a jeho preklade do prozaického oznamu Hrabák ukazoval nedostatočnosť samotného obrazného vyjadrenia a prvoradost rytmu pre pocit verša, na príklade z Vrchlického, ešte predtým, dokazoval, že samotné spĺňanie metrickej predlohy nemusí byť výhradným znakom verša pretože sa ojedinele vyskytne i v próze: „U verše

za ním prach se mrakem valí

je sice nápadný prvek . . ., tj. pravidelné rozložení slovních přízvuků, ale skupiny slov s pravidelným rozložením slovních přízvuků najdeme v nejedné prozaické větě a ani si to neuvědomujeme (srov. např. slovní spojení *pravidelné rozložení* je to skupina o osmi slabikách a slovní přízvuky připadají na slabiky liché docela stejně jako v uvedeném verši).“[15] *Celkom rovnako* by prízvuky pripadal na nepárne slabiky iba za predpokladu, že by sme vedľajší prízvuk pokladali za rovnocenný s hlavným, pretože vo Vrchlického verši sú štyri začiatky slov v ťažkých dobách, kým v rovnoslabičnom „pravidelnom rozložení“ iba dva. Prirodzene, nerobilo by ťažkosti nájsť i prozaickú vetu úplne zhodnú s citovaným veršom po prízvukovej stránke. Chcel týmto autor azda naznačiť úlohu vedľajšieho prízvuku? Rozhodne nie. Vyvracia to neďaleký príklad v druhom vydan a jeho interpretácia. Z uvádzanej Neumannovej básne stačí nám vziať iba posledné verše oboch slôh:

plícník, blatouch fialky
— — — —
plná stráň a plný les.

Okrem iného k týmto veršom Hrabák hovorí: „oproti poslednímu slovu předcházející sloky, které má *jeden přízvuk* (zdôr. V. T.) jsou zde dvě slova, tedy dva přízvuky (fialky — plný les)“.[16] Ale netreba napínať. Hrabák výslovne uvádza: „Vedle přízvuku na první slabice mají delší slova ještě tzv. *přízvuk vedlejší,* který připadá nejčastěji na slabiky liché (3, 5 atd.). . . . Tento ‚vedlejší‘ přízvuk . . . nemá však mluvnické funkce . . . Proto s ním při rozboru verše nepočítáme, a mluvím-li o přízvuku bez bližšího určení, míním tím vždy přízvuk hlavní.“[17] Predsa tu i tam priznáva určitú dôležitosť aj tomuto nefonologickému prvku, napr.: „Při čtení veršů (aspoň primitivním, ale i to je důležité) lze využít i tzv. vedlejších přízvuků, tím spíš, že vedlejší přízvuk ve slovních celcích bývá pohyblivý (podle počtu slabik — při různém počtu příklonek), a to dává veršové skladbě veliké možnosti.“[18] Význam vedľajšieho prízvuku vystúp predovšetkým pri rýme, ako uvidíme neskoršie. Napríklad u Hviezdoslava vedomie dôležitosti tohto činiteľa, no zároveň i menšia váha oproti prízvuku hlavnému má svoj presný odraz v rýmovej technike. Je to síce ojedinelý prípad i v slovenskej poézii (vďaka presne prepracovanému systému až do najmenších a najjednoduchších zložiek Hviezdoslavovej tvorby), jednako jeho existencia nás núti rešpektovať to, čo básnici a doba subjektívne do diela vkladali. Tu sa nám žiad ešte poznamenať, že autor knihy mohol na príslušných miestach spomenúť i po

---

15 J. Hrabák, *Úvod do teorie verše,* 7 (2).
16 Tamže, 9 (2).
17 Tamže, 36 (2).
18 Tamže, 34 (2).

mery v slovenskej prozódii; i keď sú v podstate tie isté ako v češtine, čitateľ sa to z knihy nedozvie, ba na niektorých miestach môže byť priamo v pochybnostiach. Tak napr. „jazyky s fonologickou kvantitou a přízvukem normují ve verši prvky fonologie slovní: protiklad délky a jejího nedostatku (řečtina) nebo přízvuku a nepřízvučnosti čeština, němčina, angličtina, slovanské jazyky s pohyblivým přízvukem“.[19] Z toho by vyplývalo, že v slovenčine prízvuk netvorí bázu veršovania: nepatrí predsa k slovanským jazykom, ktoré majú pohyblivý prízvuk. Učebnica je síce určená českému čitateľstvu, ale i toto čitateľstvo má nepochybne záujem o pomery v reči najbližšej, nehovoriac o tom, že u nás pre nedostatok podobnej vlastnej učebnice je táto kniha rovnako vítaná. Stačila ozaj iba zmienka o niektorých odchylnostiach (pri kvantite napr. rytmický zákon) v slovenčine, pretože púhe konštatovanie, že tieto pomery sú celkom zhodné, by neobsahovalo celú pravdu. Nepresnosťou formulácií, ako je známe, môžu vzniknúť zmätky, a prinajmenšom je ochudobňovaný čitateľ. Keď napríklad Hrabák hovorí o prízvuku, že „má fonologickou funkci ve spojení slov, kde se protikladem *přízvučná slabika: nepřízvučná slabika* označuje protiklad *jednotlivé slovo: spojení slov* (srov. např. dvojici jeden — je den)“,[20] nie je to síce nepravda, ale nie je to pravda úplná. Spomenutý protiklad je iba jedným z možných, určitým typom, ktorý je zahrnutý v širšom pomere: totižto v oboch členoch tohto protikladu môžu byť dve (alebo i viaceré) slová, napríklad:

slová cigánia : Slováci gánia.

Takéto neúplné formulácie sú azda ešte viacej na škodu než omyly, ktoré pri dôkladnejšom štúdiu si čitateľ uvedie na pravú mieru sám, ako napr.: „Přihlédneme-li k rozložení slovních celků v uvedených francouzských verších, vidíme, že nové slovo začíná pravidelně šestou slabikou verše a po šesté slabice verše bývá i syntaktická pauza, jinak však není v rozložení slov žádný řád.“[21] I keď hneď v prvom verši šiestou slabikou skutočne začína a zároveň sa i končí významove dosť závažné slovo, a teda povrchnejší čitateľ, nepoznajúci pomery vo francúzskom veršovaní, by predošlý výklad mohol brať za platnú mincu, samotný príklad stačí vyviesť z omylu, pretože v šiestich prípadoch z ôsmych citovaných veršov šiestou slabikou verša sa slovo nezačína, ale iba končí: šiesta slabika verša tvorí tu práve druhú slabiku dvojslabičných slov (blâmer, façon, l'honneur, l'ardeur, le devoir, faisant). Teda správne malo znieť uvedené

---

[19] Tamže, 33 (2).

[20] Tamže, 34—5 (2).

[21] Tamže, 23 (2), tento citát je oproti prvému vydaniu rozšírený o vetu „jinak však není v rozložení slov žádný řád“. Pre ľahšie porovnanie odtláčame úryvok z Corneillovho Cida, uvádzaný v knihe:

Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie;
et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
Je sais ce que l'honneur, aprés un tel outrage,
demandait à l'ardeur d'un généreux courage:
tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien;
mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien.

str. 22.

Podobne citát i úryvok sa nachádza na str. 22—3 v prvom vydaní.

miesto v Hrabákovom výklade tak, že nové slovo sa začína pravidelne po šiestej slabike (čiže siedmou), a po šiestej slabike býva i syntaktická pauza. Je dosť možné, že takto vyzerala veta i v origináli, nasvedčovala by tomu jej stavba, žiaľ, chyba prešla i do druhého vydania. Nebyť uvedeného príkladu, nezasvätený čitateľ by musel mať totiž takú predstavu o francúzskom alexandríne, že pred strednou diarézou (pred polovicou verša) musí záväzne stáť jednoslabičné slovo. Tým by, pravda, pribudla nová konštanta tomuto veršu. Podobného druhu je nedopatrenie pri ukážke sapfickej strofy (tiež v oboch vydaniach) v sprízvučnenej podobe od Vrchlického. Hrabák podáva jej presnú definíciu: „Je čtyřveršová a skládá se ze tří veršů sapfických a z jednoho verše adonského: sapfické verše jsou jedenáctislabičné atd.“[22] V príklade však tretí verš sa líši od predošlých dvoch už počtom slabík. Čitateľ nevie, či ide o dáku licenciu, o ktorej sa v definícii nehovorilo, alebo o tlačovú chybu ap.

Takéto nedopatrenia ináč príkro kontrastujú s celkovou snahou po presnosti definícií a opisov, spojenou u Hrabáka s ďalšou vzácnou vlastnosťou, ktorá nemôže byť na škodu literárnemu historikovi: so snahou vidieť a chápať to, čo v ktorých prvkoch literárnych diel videli sami súčasníci. „Musíme vycházet z toho, že takovéto verše byly pociťovány jako vzestupné, a musíme se ptát, v čem byla jejich vzestupnost viděna.“[23] Ide tuná o tzv. trocheje s predrážkou alebo daktylotrocheje (napr. „Ó vidím, jak v tom vašem snění...“, Machar; alebo „klečela, líce skloněné“, Erben), ktoré vzniknú tak, že pred trochejský rad sa postaví buď jednoslabičné, alebo trojslabičné slovo (prípadne päťslabičné alebo štvorslabičné s príklonkou). Hrabák sa neuspokojuje s tým, že tieto verše sa v dobe vzniku nazývali jambickými (pretože súčasníci vďaka vedľajšiemu prízvuku videli v nich jambické metrum realizované bezo zvyšku, prípadne s klauzulou počiatočného daktylu, ktorý sa snažili, aspoň teoretikovia, potláčať a vyvažovať dĺžkou na druhej slabike miesto prízvuku), ale pátra po objektívnom činiteľovi, ktorý tento dojem pri ich čítaní vytvára ešte i dnes. „Takovým činitelem je nepochybně větný přízvuk. Při studiu ‚trochejů s předrážkou‘ (jež byly pociťovány jako ‚jamby‘) skutečně vidíme, že větný přízvuk se tlačí ke konci verše a tím vzbuzuje pocit chodu vzestupného“.[24] Hrabák totiž odmieta označovať tieto verše ako daktylotrocheje či trocheje s predrážkou, no na rozdiel od jambu Máchovho volí pre ne názov *„sylabotonické verše nestopové jambického spádu“*.[25] Pre realizovanie ideálneho jambu by bolo potrebné, aby sa stopy cítili ako jazykové reality, čo však možno veľmi ťažko dosiahnuť, pretože čeština má iba neveľa vzostupných slovných celkov (študenti a laickí čitatelia by boli veľmi radi, keby sa priamo z učebnice dozvedeli čo i len niektoré z nich; kniha však poskytuje aspoň odkaz na literatúru, napr. na štúdiu O. Zicha

---

[22] Tamže, 151 (2), 134 (1).

„Mrtvá, mrtvá v hlubinách věků dávno
Sapfó, dřímáš, nad tebou časů vlny
dmou se, hlubší nežli hrob tvůj
v lesbickém moři.“

[23] Tamže, 87 (2).

[24] Tamže, 87 (2). Porovnajme s Durdíkom: „Povaha věty s sebou nese, že pozdější členy vyslovujeme větší silou hlasu, takže přísudek má přízvuk větový (slunce *svítí*) stane-li se z prvního slova dvojslabičného jednoslabičné, zbude přece pro druhé slovo větší síla (slun *svítí*) a poměr jambický zjednán.“ *Poetika*, 375.

[25] Tamže, 87 (2).

O rytmu české prózy, ktorý ich napočítal asi 15 % v češtine).[26] V stati o jambe prichádza Hrabák k veľmi pozoruhodnému záveru, že u nás „pro jeho vnímání je rozhodující spíš to, co jej od trocheje dělí, než jeho positivní vlastnosti".[27] Ale ak je tomu tak, ak ani tzv. trochejom s predrážkou nemožno uprieť vzostupný charakter (prinajmenšom však rozdielny dojem oproti trocheju), nebolo by vhodnejšie (a to nielen v tomto prípade, s ohľadom na učebnicu, ktorá si vyžaduje čo najjednoduchšie termíny, pokiaľ nejdú na úkor správnosti) zostať pri tradičnom delení: trochej — jamb? Predsa prvým členom protikladu podvojného zostupného a vzostupného metra v našich jazykoch (s pevným prízvukom na prvej slabike slova) je *trochej*. Čiže protiklad v skutočnosti vyzerá: *trochej — netrochej*, v ktorom pre druhý člen možno pokojne ponechať starý, i keď len konvenčný názov jamb. Hrabák v článku *K teórii rýmu*[28] videl jej výhodu oproti metrike v tom, že nie je zaťažená vplyvmi antickej metriky, že prihliada iba k systému vlastného jazyka. Tento zreteľ však treba dnes už uplatniť aj v metrike. Je predsa jasné, že jamb napríklad v ruštine, kde zásluhou pohyblivého prízvuku sa pociťuje ako „prirodzený" (tak ako u nás trochej), bude mať iné vlastnosti. Ale ak v našej poézii tzv. ideálny jamb je vzácny a ťažko realizovateľný, naproti tomu však je nesmierne množstvo veršov s podvojným metrom, od trocheja sa líšiacich, nebude chybou, ak celé toto množstvo budeme nazývať jambickými veršami a pri konkrétnom rozbore poukážeme na prvky, ktoré dojem vzostupnosti zosilňujú. Takýto postup zdá sa vhodnejší aj preto, že tieto verše sa už označovali ako jambické (čo by sa pri literárnohistorickom skúmaní vždy muselo uvádzať), a že aj pri najpresnejšom ich opise ťažko vyhnúť tomuto pomenovaniu (pozri u Hrabáka „sylabotonické verše nestopové *jambického* spádu").

V každom prípade je však sympatická snaha po čo najpresnejšom označovaní veršových typov, ktorú u Hrabáka vidieť aj na iných miestach, najmä pri teórii rýmu. Štúdium týchto kapitoliek by zaiste prinieslo úžitok i našej súčasnej kritike, ktorá zatiaľ dosť ľubovoľne narába s termínmi, pod ktorými si každý myslí niečo iné. Nejeden kritik vyčíta všeobecne zlé, chabé, ba i gramatické rýmy, pričom za gramatický označí napr. rým svet-kvet, hoci pravda je tá, že je to v konkrétnej situácii iba rým ošúchaný. Gramatický je rým vtedy, keď sa zhodujú iba *rovnaké koncovky (milujú — budujú), a len ony* (je predsa rozdiel medzi rýmom „menili-zborili" a „*zb*orili-*k*orili", keď okrem rovnakej koncovky vstupuje do rýmu i prvá, kmeňová slabika). Nemožno teda všeobecne za gramatické označovať rýmy, v ktorých slová predstavujú rovnaké gramatické kategórie, čiže keď sa rýmujú sloveso so slovesom, podstatné meno s podstatným, pretože i v rámci jedného slovného druhu môžu byť použité rozdielne tvary. Napríklad v rýme „poníž! — roníš" imperatív slovesa ponížiť obsahuje okrem predpony holý koreň, koncovka je nulová, čiže koncovka druhej osoby singuláru slovesa roniť (-íš) sa v rýme konfrontuje s koreňom slova, presne s korennou samohláskou a nasledujúcou spoluhláskou (íž), kým koreň slovesa „ron" vchádza do vzťahu s predponou + prvá hláska korennej slabiky (po -n). Teda vzájomné vzťahy medzi slabikou rýmujúcich sa slov môžu byť oveľa zložitejšie v rámci jedného slovného druhu než pri jednoduchom tzv.

[26] Tamže, 90 (2).
[27] Tamže, 87 (2).
[28] Lingvistica slovaca, I–II, 244–8.

štepnom rýme, ktorého slová patria do rozličných slovných druhov, napr. „páni — chráni“, kde okrem kmeňovej slabiky do rýmu vstupujú už iba koncovky (pravdaže, „štepnosť“ rýmu sa dosahuje aj nimi, lebo pri svojej zhod patria iným tvarom; preto sme už spomínali, že pri gramatických rýmoch id iba o rovnaké, o tie isté koncovky). Treba spresňovať obsah termínov, pričom j zbytočné sa obávať, ak sa na nich dohodneme, starých označení „rým bohat a chudobný“, treba však presne určiť, čo sa ktorým rozumie. V takomto samo statnom hodnotení určitej zložky nehrozí nebezpečenstvo „hodnotícího hlediska“ ktorému sa snaží vyhnúť Hrabák. Chudoba ani tu cti netratí, a nezíska vžd bohatý! Termín zastupuje iba objektívne presný opis určitého druhu rýmu Úlohou kritika je určiť, či napr. chudobný rým bol použitý v súlade s ostat nými zložkami básne, či podporil estetický cieľ, a literárny historik bud zisťovať, ktorá škola a prečo užívala také a také rýmy. Ide iba o to, aby s pod to isté meno neschovávalo množstvo subjektívnych predstáv a dohado Napríklad už v Slovenskej reči Mihál vyčitoval Sládkovičovi rým „péčami — tmy“,[29] v ktorom vraj prekladateľ ani zďaleka nezískal štepný rým, lebo s rýmujú aj tak len koncovky slov. Za prvé: nerýmujú sa *len* koncovky; rýmovka rýmujúca sa časť *mi* je časťou koncovky iba v slove „péčami“, kým v slove *tm* koncovkou je iba — *y* —; — *m* — patrí ku koreňu slova. Za druhé je rozdie i v tom, že sú to koncovky rozličných pádov, a hoci obe substantíva sú ženskéh rodu, náležia pod rozličné vzory.

Vráťme sa k Hrabákovi, ktorý uvádza tradičnú definíciu rýmu ako „zvukov zhodu konců slov počínající přízvučnou samohláskou“,[30] teda ako čiastočn homonymitu. Právom jej však vyčíta, že je úzka, lebo nezahrnuje napr. rýr v staročeskej poézii, kde na prízvuku nezáležalo. Faktom je, že táto definíci platí iba pre určité obdobie či obdobia, u nás konkrétne hviezdoslavovské, al je už aj u Kollára a iných. A tu sa nám zasa vynára problém vedľajšieho prízvuku: bez jeho existencie, hoci len konvenčnej, by táto definícia padala, keďž v dostatočnej miere sa vyskytujú rýmové kombinácie štvorslabičných s dvoj slabičnými i štvorslabičnými a jednoslabičných s trojslabičnými slovami (pri padne i trojslabičných s trojslabičnými alebo ďalšími nepárnoslabičnými). A ne môžeme tvrdiť, že by to pôsobilo rušivo, ale určite ruší ešte i nás v prízvučno verši rým dvojslabičného slova s trojslabičným. Teda ani vedľajší prízvuk nie ľahostajný pre rytmus verša a predsa je len problematické šmahom sa ho zrie kať či zazlievať niekomu, že — hoci opatrne, ale jednako len — počíta s týmt prvkom (robí tak Pohorský vo svojej recenzii Hrabákovho *Úvodu do teorie verše* V spomínaných rýmových kombináciách sa totiž nerýmujú všetky slabiky o hlavného prízvuku, ale iba od vedľajšieho, teda pri štvorslabičných slovác rýmovku tvoria iba dve, pri trojslabičných iba jedna slabika. Otázka prízvuk je dodnes v básnickej praxi rozhodujúcou pri posudzovaní rýmu,[31] popri n

---

[29] Slovenská reč, IV, 75.

[30] J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, 127 (2).

[31] Charakteristický je príspevok mladého básnika L. Feldeka, ktorý v Listár Mladej tvorby pre stredoškolákov podáva normatívne pravidlá, zaiste zo stanovis svojej poetiky, presne sa kryjúcej s kánonom hviezdoslavovského obdobia: „*Zap mätajte si, že nemožno rýmovať ženský rým s mužským.* Proste preto, že dochád k nezhode prízvukov, ktorých zhoda je v rýme ešte dôležitejšia ako zhoda zvukov Overte si to na schéme:

snaha nerýmovať rovnaké slovné druhy je iba tendenciou, čo je zrejmé pri pohľade do tvorby vývodiacich básnikov. Pravda, tieto otázky najprepracovanejšie a akosi najsystémovejšie má hviezdoslavovské obdobie a v ňom práve Hviezdoslav. Pomer nutného počtu rýmujúcich sa hlások so vzťahom k metrickej schéme verša vypracovaný touto školou v podstate trvá, odchýlky sa pociťujú na jeho pozadí. Výraznejšie zmeny v ďalšom vývine sa diali hlavne vo významovej oblasti, najmä vo výbere rýmových slov.

Pokiaľ ide o zvukovú stránku, Hrabák navrhuje termíny *rým úplný* a *neúplný*, pričom asonanciou by sa označovala prostá zhoda samohlások; termín *konsonancia* (ktorý razil Žirmunskij a užíval ho Mukařovský i Hrabák ešte v štúdii *K teorii rýmu*) na označenie iba spoluhláskovej zhody Hrabák v tejto knihe vypúšťa. Vznikajú však iné problémy, či pokladať za asonanciu rýmy typu *chvie — skvie*, ktoré sa vyskytujú napríklad u Krasku: koncová samohláska je však záväzne podopretá predchádzajúcou spoluhláskou a nezriedka rým presahuje dovnútra verša, tvoriac i súčasť eufonickej výstavby. Tieto, Brtáňom nazývané „asonancie"[32] súvisia u Krasku s celkovým zameraním jeho poézie na hudbu, ktorá je podporovaná aj tzv. otvorenými rýmami, t. j. rýmami končiacimi samohláskou. Sú to nepochybne rýmy: okrem ich zvukovej rozvitosti (prípadnému presahu dovnútra verša) *popri mne — bohyne, zápalnú — ľnú* práve hlavný prízvuk aspoň na jednom z členov radí tieto dvojice medzi rýmy. Hrabák z obavy pred hodnotiacim hľadiskom v prvom vydaní iba opisuje niektoré typy rýmov a nespomína napr. rýmové echo, rým tklivý atď. Robí tak až v druhom vydaní a vôbec partie o rýme rozširuje a niektoré opisy ešte spresňuje. Azda viacej miesta mohol venovať otázke ženského rýmu a mužského, pretože práve pri tomto delení býva najviac nejasností. Tak napríklad B r t á ň definuje: „*Dvojslabičný* (párny, plnší, mäkší, *ženský)* rým majú všetky *dvojslabičné a štvorslabičné slová*, ba niekedy aj trojslabičné a päťslabičné, napr.: trovy—loví—rovy—nový, priekoru—oporu—náporu—rozorú"[33] atď. Pre Brtáňa je teda rozhodujúci počet rýmujúcich sa slabík bez ohľadu na metrický podklad rýmu, ktorý je však jediným činiteľom pri delení na mužské a ženské rýmy.

A tu sa nám zasa treba vrátiť k problému vedľajšieho prízvuku, ktorým sa začína nesmierne množstvo rýmových dvojíc alebo aspoň jeden z rýmových členov. Skôr než prikročíme k jeho špeciálnej úlohe pri rýme, chceli by sme uviesť určitú analógiu na jeho význam v prízvučnej prozódii. Nápadne sa totiž kryjú jeho úlohy aj možnosti s pozičnou dĺžkou v časomernom veršovaní: tak

---

hlava
— ◡
zaspáva
— ◡ —

Zvukovo sa kryjú slabiky *hla—spa, va—va.* Ale kým *hla* je prízvučné, *spa* je neprízvučné, kým jedno *va* je neprízvučné, druhé je prízvučné." Mladá tvorba, 1959, č. 6—7, stredoškolská príloha.

Podobne znela výčitka Vajanského Jesenskému: „Pri krásnej forme a pekných prízvučných veršoch tu i tu zamrzí nás prízvučný poklesok (‚ona frizúru napráva'). Slovo ‚naprávа' má akcent na prvej slabike — autor z trocheja skočil do jambu." S. H. V a j a n s k ý, *Janko Jesenský, Verše*, citované zo sborníka S. H. V a j a n s k ý, *State o slovenskej literatúre*, 514—5.

[32] R. B r t á ň, *Poetika a štylistika*, Bratislava, 1943, 143: „... ale rýmom je nie *zlo—šlo, ...* To je len asonancia."

[33] Tamže, 123.

ako pozičná dĺžka vzniká i pri spájaní slov vo verši (pozičná dĺžka sa neviaže len na rámec slova, napr. „dosť", ale i na spojenie slov, ak za krátkou samohláskou, uzatvárajúcou slovo, nasleduje slovo so skupinou spoluhlások, napr.: bola *to stvo*ra hrozná), podobne neprízvučná slabika pred jednoslabičnou príklonkou (najčastejšie posledná slabika trojslabičného slova, prípadne štvorslabičného, ak toto stojí na začiatku jambického verša) nadobúda vedľajší prízvuk.

Nie je predsa mysliteľné, aby v časomernom verši všetky ťažké doby boli vyznačené prirodzenou dĺžkou! Ak Hrabák správne zdôrazňuje, že „je základní ediční chybou kvantitu v básni opravovat",[34] a to nielen v časomernej, ale i v prízvučnej, kde rytmus iba odtieňuje, právom sa môžeme pýtať, čo s „násilnými", „obojakými" dĺžkami napríklad v Hollého básňach, kde násilie sa deje výlučne v mene metra? A keď ponecháme zdĺžené samohlásky, čo však so zdvojenými spoluhláskami, zdvojenými jedine pre dosiahnutie pozičnej dĺžky, ktorá v našich jazykoch nie je vôbec fonologická, ak len by sme, pravda, nechceli žartovať, že napríklad „panna" vďaka pozičnej dĺžke kryje sa s významom „pána" s prirodzenou dĺžkou. Lenže ak ju vypustíme zo zreteľa, časomerný verš sa nám rozsype, dopustíme sa priamo barbarstva. Vynára sa otázka, či skutočne len *fonologické* prvky môžu mať účasť na základe veršovania. Pozičná dĺžka rovnako ako vedľajší prízvuk, i keď boli iba konvenciou, neboli zas čírou vymyslenínou a opierajú sa o určité jazykové javy, ktoré môžu mať svoj odraz v niektorej zložke veršovej štruktúry. Milkin u nás odôvodňoval rytmickú úlohu pozičnej dĺžky z dlhšieho trvania takejto slabiky oproti normálnej krátkej slabike. I keď možno namietať, že časová dĺžka vyslovenia slabiky pri rozličných hláskových skupinách bude rôzna a že proste nevstupuje do vedomia ako činiteľ, odlišujúci význam slova, tento fakt istým spôsobom sa môže využiť nielen v časomernej, ale i v prízvučnej poézii.

Ani významotvornosť vedľajšieho prízvuku však nemáme doloženú. Jednako, a to hovorí už Hrabák,[35] jeho ľahkou posunovateľnosťou, transakcentáciou možno vo verši dosahovať značné rytmické odtieňovanie. Inými slovami sa tu priznáva, že je tiež do určitej miery rytmickým činiteľom. Vezmime si len kompozitá utvorené z viacslabičných slov: pokým pôsobia vo vedomí ako také, ako zloženiny (napríklad *mnohovýznamný),* vedľajší prízvuk (resp. vedľajšie prízvuky), stoja na začiatku druhého slova (resp. ďalších slov). Najlepšie to vidieť na dubletách: veľkonočný — velikonočný (posledný je síce český tvar, ale na tom tu nezáleží, rovnako ho vypovie i Slovák, keď číta po česky); vedľajší prízvuk bude v oboch prípadoch na slabike *no.* Ale ak sa dostanú takéto kompozitá (napríklad „mnohovýznamný") na začiatok jambického verša, rytmická zotrvačnosť si vyžiada transakcentáciu, čím sa upozorní na zloženinu a môže sa dosiahnuť komický účinok (pozri Hrabákov príklad z Havlíčka Borovského),[36] v každom prípade sa

---

[34] J. Hrabák, *Úvod do teorie verše,* 113 (2).

[35] Tamže, 34 (2).

[36] Tamže, 128 (2): „Někdy to má sice účel komický, jako např. rým *zisku — do tisku* v Havlíčkově epigramu:

— — — — — —
— — — — — —
Má-li však mít z vaší lásky *zisku,*
nedávejte písně své *do tisku.*

(Velmi mnohým českým básnikům.)

rytmus odtieňuje. Rytmus v básni je však sám osebe už určitým významotvorným činiteľom. Štúdiom metier sa dospelo k poznaniu, že určité druhy obsahujú istú potencionálnu významovosť. Pravda, ani najusilovnejšie štúdium by nezískalo doklady na samostatnú významotvornosť vedľajšieho prízvuku (tým viac, že ju nemá ani hlavný prízvuk, získava ju v spojení s iným prvkom), možno ho však ojedinele využívať pri slovných hrách, kde ju nadobudne v súhre s rytmickou štruktúrou verša. Predstavme si verš:

„vzdychne si sumec mnohovýznamne“[37]

v nejakej bájke, ktorej pravidelná daktylotrochejská štruktúra (—◡◡|—◡|| —◡◡|—◡) rozsekne kompozitum síce tiež na dve časti, lenže nie v mieste jeho zloženia; týmto rezom sa však z neho doslovne vysypú nie dve, ale až štyri slová, vyjadrujúce smutnú summu vyzami (veľkými rybami) uhoneného sumca: „mnoho výz na mne“.

Ale netreba nám pátrať po nevyužitých možnostiach, v ktorých by vedľajší prízvuk iba zohral určité úlohy. V zložitom a najprepracovanejšom básnickom systéme, v ktorom neraz i samotná hláska nadobúda významovosť a nielen vedľajší prízvuk, máme dosť príkladov na súhru všetkých týchto zložiek i na *presné zváženie vedľajšieho prízvuku.* U Hviezdoslava tento činiteľ je schopný uniesť jednoslabičnú rýmovku v trojslabičných slovách rýmu s podmienkou, že rýmujúca sa slabika je uzavretá spoluhláskou:

najprv*ej* — dedičn*ej*
o stup*eň* — na hreb*eň*
podnožk*ách* — na Gerl*ach*
najťažš*ej* — Promet*ej*
muče*ník* — honos*ník*
nadšen*ec* — nedbal*ec*
rumen*ec* — nakon*iec*

ba i trojslabičné s päťslabičným

neuzávid*el* — zrkad*iel.*[38]

Jedine vtedy, ak aspoň jeden člen obsahuje jednoslabičné slovo, čiže zasiahne do rýmu i hlavný prízvuk, rým býva zavše aj otvorený: „rozkoše- po nešpore vše“. Tu však, podobne ako u Krasku, pravidelne sa žiada podperná spoluhláska. Tak je tomu na celej rozlohe *Steskov* (s výnimkou „neresť tá — sebectva“, kde je podperná spoluhláska oddelená), no stačí siahnuť k prekladom, aby sme došli na krajnú hranicu rýmovej techniky: vo Hviezdoslavovom preklade Puškinových *Cigánov* nájdeme v takýchto prípadoch samotnú samohlásku, ktorá má vytvárať rým („ešte vždy — u vatry“, „há — ja“, „stíže ho — Aleko“).[39] Týmito rýmami je vyjadrený rozdiel vo váhe prízvuku hlavného a vedľajšieho: pri

---

37 Napr. záverečné štvorveršie:
Vzdychne si sumec mnohovýznamne:
„Ach, zlý si, osud, zlý si, zlý...
Boli to zprávy nadmieru klamné,
že vyzy z vôd už vymizli!“

38 Príklady sú zo *Steskov*, Spisy P. O. Hviezdoslava, zv. 8, 309, 353, 358, 359, 361, 387, 397, 408—9.

39 Hviezdoslavove zobrané spisy básnické, zv. 12, 1941, 15, 16, 24.

hlavnom prízvuku (aspoň jednom) stačí pre mužský rým i zhoda jedinej samohlásky; pri oboch vedľajších prízvukoch treba slabiku uzavrieť spoluhláskou. Ako sme z príkladov videli, málokde ide o prebytočnú zhodu vokálov v rýme, čím sa Hviezdoslavov *presný* rým líši od Kraskovho zvukovo *rozvitého*.

Najzaujímavejšie na celom zjave sa však zdá byť *vlastné* cítenie menšej váhy vedľajšieho prízvuku oproti hlavnému, ktorú Hviezdoslavovi stačilo nahradiť, vyvážiť pripojenie spoluhlásky k rýmujúcej sa samohláske. Existovalo totiž v jeho čase pravidlo, podľa ktorého „slabý mužský rým" (ku ktorému patria uvádzané trojslabičné slová s jednoslabičnou rýmovkou) mohol byť aj otvorený, v tom prípade sa však žiadala *dlhá samohláska* (Durdík uvádza i príklad „toužebná — uniká").[40] Hviezdoslav túto licenciu nevyužíval. Buď doplnením vedľajšieho prízvuku spoluhláskou vytváral akúsi pozičnú dĺžku, dlhšie trvanie slabiky, skôr však sa v tom prejavilo jeho všeobecné úsilie o vytváranie zvukosledov za prevažnej účasti spoluhlások, s čím napokon súvisí celkový deklamačný charakter jeho verša oproti spevnému, hudobnému Kraskovmu, v ktorom k väčšiemu uplatneniu prichádzajú samohlásky, a teda aj prvok s nimi spojený — kvantita.

*

Na záver miesto sumovania chceli by sme uviesť prirovnanie. Keď sa ktoréhosi slávneho horolezca spýtali, prečo treba vystupovať na najvyšší končiar Himaláje, odpovedal: „Preto, že je na zemi." Ak literárna veda napospol tvrdí, že umelecké dielo tvorí jednotu obsahu a formy, že v ňom vládne pevná zákonitosť, literárny bádateľ musí dostúpiť až na posledný bod, v ktorom sa ešte určitá zákonitosť prejavuje. Jeho úlohou je zmapovať všetko, čo tvorí organickú súčasť literatúry, čo patrí na jej územie. A nemusí sa obávať formalistickej samoúčelnosti, pretože i tie najdrobnejšie fakty či už z metaforickej oblasti alebo zvukovej výstavby básnických diel tvoria pevné obrysy jednotlivých škôl a v zaradení do širších súvislostí dokresľujú obraz autorov, smerov, a nech hocako odvážne to znie, i dobových pomerov. Ak Ivan Krasko nazval Hviezdoslava Himalájou, naznačil okrem jeho básnickej veľkosti a výšky aj to, že toto veľhorstvo obsiahlo veľkú rozlohu sveta. Poézia v tej etape buržoáznej spoločnosti, v ktorej vytvoril Hviezdoslav podstatnú časť svojho diela, ešte chcela objať a vysvetliť celý svet, verila, že je to jej úlohou a aspoň čiastočne aj v jej silách. Odtiaľ i jej aspoň čiastočne didaktický ráz, a s tým súvisí zaiste aj deklamačnosť jej verša. U nasledujúcej generácie vzrastá priepasť medzi svetom a indivíduom, svet sa scvrkáva na vlastnú dušu, ktorá okrem beznádejných akordov vysiela už len výstrahy a kliatby. Pre rozličné úlohy vytvorili sa rozličné inštrumenty. V ich zárezoch, v ich skladbe — teda aj v problémoch poetiky — je vtlačená doba.

---

[40] J. Durdík, *Poetika*, 409.

MIKULÁŠ BAKOŠ

OD DILETANTIZMU K VEDE?

(K vývinu slovenskej textológie v poslednom desaťročí)

Textológia je pomerne nová disciplína literárnej vedy. Mnohými zásadne novými črtami sa líši od tzv. filologickej metódy minulého storočia a textovej kritiky, ako sa pestuje v klasickej filológii. Hoci s nimi geneticky súvisí, vývin textológie ako súčasti literárnej vedy je novšieho dáta a vyvolali ho predovšetkým spoločenské potreby vydávať základný fond klasických diel národných literatúr.

V slovenských pomeroch je textológia najmladšou disciplínou literárnej vedy, ktorá sa začala u nás rozvíjať iba v poslednom desaťročí. Odráža sa to pochopiteľne nielen v doterajšej edičnej praxi, ale aj v bežných predstavách (dokonca i literárnych vedcov), v ktorých sa doposiaľ zväčša nedoceňuje význam a dosah textológie pre celú oblasť literárnej vedy a literárnej výchovy. Mať k dispozícii vedecky preverené, spoľahlivé texty diel národnej literatúry je iste základnou podmienkou a predpokladom literárnohistorickej práce, bez ktorých sa vonkoncom neobíde literárnovedný výskum.

Textológia ako taká a práca v tomto odbore je z viacerých dôvodov teoreticky neobyčajne náročná. Nie je len prostou pomocnou disciplínou alebo súhrnom praktických návodov pre kritickú prípravu textov a edičnú techniku. Z metodického hľadiska má komplexný, syntetický charakter. Vyžaduje dôkladnú znalosť nielen všetkých základných disciplín literárnej vedy (literárnej histórie, teórie literatúry a metodológie, teórie a dejín kritiky), ale aj jej pomocných disciplín — bibliografie, literárnej biografistiky, knihovedy a archeografie. Okrem toho sú pre textológa pomocnými vedami jazykoveda, všeobecná história a sociológia, bez ktorých sa pri svojej práci nemôže zaobísť.

Aby mohol textológ ustáliť autentické znenie literárneho diela v jeho konečnej, definitívnej podobe, zodpovedajúcej tvorivej intencii autora, a vyriešiť spôsob jeho vydávania, primeraný určitým spoločenským potrebám a nenarušujúci špecifický charakter jeho tvorby, musí mať všestranné znalosti. Musí dokonale poznať tvorbu autora, ktorého edíciu pripravuje, jeho životopis do najmenších podrobností, tvorivú históriu všetkých jeho diel, musí pochopiť tvorivý zámer autora, ideovo-estetickú výstavbu a vývin jeho tvorby, poznať všetky okolnosti vychádzania jeho diel, ich kritické ohlasy, pomery v jazyku, literatúre a spoločnosti, požiadavky a prax politickej cenzúry tej doby atď.

Textológ nie je teda úzky špecialista, praktik, vzdelaný len v určitej technickej oblasti, ale všestranne vzdelaný a pripravený literárny historik, marxistický literárny vedec. Veď pri jeho práci nejde len o technickú redakciu, ale o veľmi náročné výskumné úlohy, o skutočne *komplexné* skúmanie spiso-

vateľa, ktorého dielo textológ pripravuje na vydanie. Tieto požiadavky textologickej práce priliehavo vyjadril sovietsky textológ K. Čukovskij, editor spisov Nekrasova: „Nič nevie o textoch Nekrasova ten, kto pozná iba jeho texty. Nemožno ich skúmať izolovane, bez súvisu so všetkými okolnosťami osobného a verejného života spisovateľa, lebo sovietsky textológ nesmie byť iba textológom. Musí byť historikom, sociológom, literárnym vedcom a okrem toho musí poznať do detailov celý životopis autora, ktorého diela rediguje. Inak sa môže na každom kroku dostať na trasovisko."[1] Textologická práca predpokladá mnohostrannú erudíciu a pripravenosť editora, ktorá sa má uplatňovať so skutočnou vedeckou akríbiou, dôkladnosťou a svedomitosťou.

Zvládnuť zložité praktické úlohy vedeckej edície literárnych diel pomáha teória textológie, ktorá vypracúva metodické zásady, princípy textologickej práce a usiluje sa túto prax teoreticky zdôvodniť. Neraz sa pochybuje o možnosti takejto teórie, ktorá by mala vedeckú objektivitu a záväznosť, lebo množstvo odlišných prípadov je prakticky nekonečné, pričom si každý z nich vyžaduje rešpektovať, prihliadať k individuálnym, neopakovateľným okolnostiam (preto sa tak často v textologickej praxi vyskytujú prvky subjektivizmu). Jednako ako každá teória zhrnuje a triedi, zovšeobecňuje konkrétne prípady, pomáha sa v nich orientovať a riešiť ich, zisťuje zákonitosti a analyzuje získané skúsenosti, tak aj textologická prax umožňuje vytýčiť a ustáliť vedecky zdôvodnené zásady, ktorými sa má spravovať textová kritika a edičná technika. Nejde iba o praktické návody, ale o citlivé a veci znalé, kvalifikované použitie teoretických zásad, ktoré závisí do značnej miery od schopností textológa, od jeho konkrétnych znalostí a prizerania k individuálnym zvláštnostiam a špecifickosti daných problémov.

No textológia môže súčasne napomáhať aj širšie výskumné úlohy, presahujúce bezprostredné potreby skúmania a vydávania textov literárnych pamiatok. Štúdium histórie textu (variantov textu a jednotlivých redakcií diel, publikovaných vo vedeckých edíciách) odhaľuje pracovný postup a tvorivý proces autora, postupnú kryštalizáciu jeho tvorivého zámeru. Môže byť teda cenným materiálom pre poznanie štylistiky, metriky či kompozície diel spisovateľa, jeho „umeleckého majstrovstva". V tomto zmysle môže byť textológia pomocnou metódou literárnej histórie, ako aj historickej či teoretickej poetiky (teórie literatúry).[1a]

Textológia má teda ako aplikovaná disciplína literárnej vedy rad špecifických teoretických a pracovných problémov a možností využitia. Diskusie, ktoré sa zavše vedú o základných otázkach textologickej práce, vyplývajú predovšetkým zo zložitosti jej konkrétnych úloh. Nie sú to už spory o metodické základy textológie — ako je napríklad zásada rešpektovania tvorivej vôle autora alebo zásada posledného autorizovaného textu, ktorých zásadná platnosť sa všeobecne uznáva — ale o spôsob ich uplatnenia, o ich správnejšiu aplikáciu, teda o konkrétne postupy pri textologickej praxi. No nevyjasnenosť a labilnosť závažných otázok textológie súvisí, pravdaže, aj so súčasným stavom literárnej vedy, s nevyriešenosťou niektorých základných otázok literárnej vedy, ktorá má svoj

---

[1] *Zametki textologa,* Novyj mir XXX, 1954, č. 2, 245.

[1a] Význam textológie v súvise so skúmaním jazyka a štýlu literárnych diel zdôrazňuje V. V. Vinogradov, podľa ktorého problém zisťovania autentického textu „nadobúda mimoriadnu dôležitosť a aktuálny význam vo sfére výskumu dejín ‚jazyka' alebo štýlov umeleckej literatúry" *(O jazyke chudožestvennoj literatury,* Moskva 1959, 264).

odraz aj v aplikovanej oblasti textológie (význam a možnosti estetickej analýzy literárnych textov, neprepracovanosť jej metodiky a pod.).

Nás tu zaujíma, ako si počínala pri riešení svojich spoločensky významných úloh slovenská textológia, ktorá už vykonala za posledných desať rokov kus záslužnej editorskej práce. Chcel by som tu podať v stručnom prehľade retrospektívu tohto vývinu a poukázať na niektoré nedoriešené teoretické problémy.

I

Vznikom Hviezdoslavovej knižnice na začiatku r. 1949 a rozmachom vydávania klasického dedičstva slovenskej literatúry ocitla sa naša literárna veda pred novými a veľmi významnými úlohami. V dôsledku veľmi sťažených vydavateľských pomerov bolo to v minulosti pole málo preorané, skúsenosti minimálne, tradície — ak vôbec nejaké boli — skôr negatívne a odradzajúce ako nasledovaniahodné. V tejto situácii bolo pochopiteľné, že literárnovední pracovníci, ktorí sa venovali edičným prácam, nemajúc potrebných skúseností ani osobitnej teoretickej prípravy (ani vzory z minulosti), nemohli hneď plne dostáť novým spoločenským potrebám a neuvedomovali si veľkú zodpovednosť a špeciálne požiadavky a úlohy textologickej práce v našej spoločnosti. Nevýhodou bolo aj to, že sa u nás v minulosti na tomto poli neuplatnila ani pozitivistická literárna história — ako v iných národných literatúrach.

No nielen to. Najväčšou prekážkou rozvoja vedeckej textológie a zodpovedného prístupu k novým edičným úlohám v prvom období boli práve „tradície" povrchného, ľahostajného a laxného vzťahu k textu diel klasikov literatúry, ktorý sme zdedili z predprevratovej i poprevratovej minulosti. Stalo sa vtedy u nás pravidlom, že pri redigovaní a publikovaní diel i najvýznamnejších autorov národnej literatúry napospol všetci editori — medzi nimi aj veľmi zaslúžilí pracovníci literárnej histórie a kritiky — svojvoľne menili a opravovali ich texty, raz v mene jazykovej „správnosti" (podľa dobového jazykového úzu, najčastejšie tzv. martinského), alebo podľa vlastného estetického vkusu či osobných záľub. V tom nebolo rozdielu medzi pokrokovejšími či konzervatívnymi činiteľmi. Počínal si tak Škultéty i Vlček, Votruba i neskoršie Krčméry, Mráz, Brtáň a ďalší (stav sa ešte zhoršoval pričinením bezmenných redaktorov a korektorov týchto vydaní). „Nepostupovalo sa poväčšine nijako s veľkou úctou k jazyku a myšlienkam našich klasikov, ktoré sa práve preto deformujú, preinačujú, pričom jediným kritériom tu ostáva *ľubovôľa*, apretátorské chúťky toho-ktorého editora, prispôsobujúceho si nielen jazyk, ale s jazykom aj myšlienky našich klasikov svojim predstavám, svojej norme a svojej vôli."[2] Tak sa stalo, že koľko bolo vydaní, toľko znení, odlišných redakcií, textových úprav klasických diel našej literatúry, ktorých postupom času neustále pribúdalo.

Preto pri riešení nových úloh edičnej práce bolo prvou vecou prekonať tieto neblahé návyky a zvyklosti „apretačnej ľubovôle", zdedené z minulosti, a nešíriť ďalej chaos v textoch literárnych pamiatok. Zodpovednosť edičných pracovníkov oproti minulosti vzrástla o to viac, že išlo o veľkorysý plán vydávania klasikov národnej literatúry, ktorých diela tento raz už začali vychádzať v masových nákladoch. Nie div, že pri prvom rozbehu práce sa nenašiel hneď správny prístup

[2] J. Felix, *O vydávaní klasikov*, Slovenské pohľady 69, 1953, 1146 (zdôr. v pôvodine).

k veci, že sa ešte nejaký čas podceňovali špeciálne požiadavky a metódy textologickej práce. Nedostatok textologickej tradície a predchádzajúcich skúseností sa za takýchto okolností prejavil sprvu v habkaní a bezradnosti, v nejednotnej a improvizátorskej praxi, kým sa nepodarilo otázky vydávania hodnoverných textov diel klasických spisovateľov a typov ich edícií postaviť na seriózne vedecké základy.

V tomto vývine nemalý význam mala súčasná edičná prax pri vydávaní klasikov českej literatúry, ktorej výsledky boli v nejednom smere praktickým vzorom aj pre naše edície. Pri ujasňovaní teoretických otázok textológie pre slovenských textológov, ktorí boli začiatočníkmi v tejto oblasti, vyplynulo poučenie najmä zo sovietskej textologickej diskusie v rokoch 1952—1954 a v neskorších rokoch boli cenné aj podnety poľskej textológie.

I tak nemožno povedať, že by sa hneď od počiatku k novým edičným úlohám nepristúpilo s celou vážnosťou. Svedectvom toho bol už *Návrh zásad pre vydávanie rukopisných a tlačených pamiatok slovenskej literatúry*, vypracovaný Textologickou komisiou pri Literárnovednom ústave SAVU na začiatku r. 1950. Nedostatkom tohto návrhu, ktorý vznikol na základe edičných zásad Českej akadémie vied a umení z r. 1947, bolo predovšetkým to, že sa neopieral o praktické skúsenosti slovenskej textológie a do značnej miery ich predbiehal. To sa odrazilo nielen v ich neúplnosti a nedôslednostiach pri riešení otázok textovej kritiky, ale najmä v neprispôsobenosti k špeciálnym pomerom a problémom slovenskej textologickej praxe. Až neskorší výskum vývinu textov viacerých klasických autorov slovenskej literatúry, vykonaný v nasledujúcich rokoch našimi editormi (Rosenbaumom, Kusým, Felixom, Ambrušom, Kostolným, Šmatlákom atď.) pri príprave nových vydaní, a hlbšie poznanie skutočného stavu týchto textov, ako nám ich zanechala predchádzajúca prax, ako aj osobitných problémov slovenskej textológie, ukázali problematiku konkrétnej textologickej práce u nás v celej šírke a zložitosti. No už akademické zásady z r. 1950 mali splniť prvú najnutnejšiu potrebu a boli výrazom snahy opierať sa pri edičnej práci o jednotné a vedecky zdôvodnené zásady.

Napriek tomu prvé obdobie sa vyznačovalo neujasnenosťou zásad a nejednotným postupom pri príprave vydaní diel klasikov. Už také termíny našich textológov, ako „textová *úprava*" alebo dokonca „*zásahy autora*" (čím sa rozumeli autorove zmeny, opravy a prepracovávanie textu diela), ktoré sa u nás veľmi ľahko vžili, svedčia o nepochopení základných princípov textológie. Ako dedičné hriechy minulosti začalo sa opäť pestovať na tomto poli pokusníctvo a vznikali nové nebezpečné náznaky chaosu, ktorý sa tak hneď neprekonal.

Pri neuznávaní pevných a jednotných zásad takmer každý editor v tomto období postupuje na vlastnú päsť, tvorí si „zásady" ľubovoľne, ad hoc, alebo sa tvoria a vžívajú falošné, nevedecké „zásady", pripúšťajúce legálne „spoluautorstvo" editorov na texte diela, pričom sa dostatočne nevyužívajú možnosti kolektívneho riešenia a kontroly vydávaných textov, ani štúdium textologickej teórie a praxe inde.

Prípad dvoch súčasných vydaní Hviezdoslavovho *Eža Vlkolinského* vo Hviezdoslavovej knižnici a v V. zväzku Hviezdoslavových *Spisov*, ktoré vyšli na základe dvoch rozličných textov v tom istom roku (1953) a v tom istom vydavateľstve (SVKL), dostatočne svedčí o vtedajších chaotických pomeroch v tejto oblasti. Medzi textami oboch týchto vydaní *Eža Vlkolinského* je viac ako 450 odchýlok rozličného druhu (od hláskoslovných, pravopisných a inter-

punkčných až po lexikálne a syntaktické), ba vo vydaní Hviezdoslavovej knižnice, ktorého editori nerešpektovali zásadu posledného autorizovaného vydania, bol odtlačený Hviezdoslavov epos podľa rukopisu a autorových korektúr prvej publikácie v Slovenských pohľadoch z r. 1890, takže má o dva verše menej oproti textu, ktorý prepracoval sám autor pre III. zväzok svojich *Zobraných spisov* z r. 1901.[3]

Treba pripustiť, že takéto prípady neboli spôsobené len neznalosťou alebo ignorovaním základných zásad textovej kritiky, akou je aj zásada, že základným textom literárneho diela je posledné jeho publikovanie za života autora, ku ktorému došlo za jeho súhlasu a schválenia (ak dielo nevyšlo za autorovho života, takýmto základným textom je posledný, najmladší rukopis diela).

Ako sa naši editori pri svojej práci postupne oboznamovali s históriou textu jednotlivých diel, presviedčali sa, že texty literárnych diel sú spravidla odchylné od seba a silne narušené predchádzajúcimi vydavateľmi a že v praxi takmer všetky prípady sú veľmi zložité. Hoci teda nedôvera k neskorším zneniam textu bola opodstatnená, noví editori zapochybovali o správnosti a použiteľnosti samotnej zásady posledného autorizovaného vydania a uchyľovali sa k svojským improvizovaným „zásadám“ namiesto toho, aby všestranným výskumom textu a metódami vedeckej kritiky zachovaných textov odhaľovali nánosy a rušivé zásahy do textu a tak z neho odstraňovali „apretačné naplaveniny“ (Felix) minulej praxe.

Kým sa v našej textológii dospelo k hlbšiemu pochopeniu a ako-tak jednotnej aplikácii zásad textovej kritiky, prešlo sa niekoľkými etapami, v ktorých sa vystriedali rozličné jednostranné hľadiská, ktoré naši noví editori pokladali za rozhodujúce.

Najvýraznejšie sa prejavil sklon pokladať za smerodajný text literárneho diela autorov rukopis ako základ pre všetky jeho vydania. Tak napr. v Hviezdoslavovej knižnici vyšli r. 1951 Hviezdoslavove *Krvavé sonety* podľa autorovho rukopisu (aj s pripojeným jeho faksimile), pričom editor dôvodí porušenosťou textu ich druhého, posmrtného (?!) vydania z r. 1930. Alebo aj Sládkovičov *Detvan* vyšiel v HK r. 1952 s pripomienkou editora: „Keď dostaneme pôvodný rukopis, budeme môcť uverejniť báseň v jej najpôvodnejšom znení“ (str. 144), hoci je známe, že sám Sládkovič si pripravil súborné vydanie svojich básní r. 1861 a text tohto vydania je teda základným textom, smerodajným pre všetky ďalšie vydania *Detvana* (pravda, po odstránení všetkých technických chýb a vonkajších zásahov do tohto základného textu — chýb pri prepisovaní a tlači, zásahov cenzúry, redaktorov a pod. — t. j. po textovej kritike na základe porovnania so všetkými predchádzajúcimi redakciami až po autorov rukopis; iba tak môže vzniknúť vedecky preverený, skutočne autentický text diela, ktorý musí byť podkladom pre všetky ďalšie vydania, vedecké či populárne, a z ktorého sa majú doslova a do písmeny presne odtláčať, reprodukovať).

Autograf spisovateľa ako základ ďalších vydaní zdal sa ideálnym riešením aj našim editorom, ktorí tiež na nejaký čas podľahli „hypnóze rukopisov“ (Slonimskij). Zástancovia autografu pri obhajobe svojho stanoviska často kladú otázku, či možno väčšmi veriť tlačenému textu, prípadne redaktorom a editorom, ktorí

---

3 Porovn. St. Š m a t l á k, *K novým vydaniam Hviezdoslavových diel*, Slovenská literatúra I, 1954, 376—377.

neraz narušujú text, ako rukopisu, ktorý je vlastnoručným dielom autora. A namiesto toho, aby kriticky skúmali text, zisťovali všetky vonkajšie zásahy do textu a odchýlky od rukopisu, popierajú pôvodnosť diela (že je vôbec autorovo) a zamietajú všetky jeho ďalšie redakcie, dokonca aj bez ohľadu na dokázanú spoluúčasť a spoluprácu autora na texte. Tak napr. na základe zistenia častých puristických jazykových zásahov a iných deformácií textov Tajovského sa bez konkrétnej analýzy týchto porušení textu odmietali *Spisy J. G. Tajovského*, vydané za vlastnej redakcie autora, a dávala sa prednosť rukopisom alebo prvým časopiseckým vydaniam.

Smerodajnosť a autentickosť autorovho rukopisu je, pravdaže, iba zdanlivá (pri dielach, ktoré vyšli za života autora a neostali iba v rukopisoch). Pri zásade nedotknuteľnosti poslednej vôle autora, ako ju vyjadruje posledné autorom prezreté a schválené vydanie za jeho života, vychádza sa z toho, že autor má neobmedzené právo meniť a zdokonaľovať svoje dielo, upravovať ho tak, aby čo najpresnejšie vyjadrovalo jeho tvorivý zámer. Vychádza sa z predpokladu, že v každom ďalšom a neskoršom prepracovaní diela sa odrážajú vždy bohatšie a hlbšie životné a tvorivé skúsenosti autora, takže posledná redakcia jeho diela by mala byť najdokonalejšia a umelecky najdotvorenejšia.

Autor, pravda, nie je jediný, kto prichádza do styku s textom jeho diela. Sú to redaktori a vydavatelia jeho spisov, politická cenzúra, do textu diela sa dostávajú rozličné porušenia v procese jeho technickej reprodukcie (pri prepisovaní, sadzbe, pretláčaní) a napokon aj sám autor pri autocenzúre upravuje text diela v snahe predísť predpokladaným cenzúrnym zásahom. Úlohou textovej kritiky je zistiť na základe dôkladného a podrobného štúdia všetky tieto porušenia textu, preveriť, kolacionovať text diela slova za slovom a odstrániť ich — vždy na základe dokumentárnych dokladov — tak, aby bolo obnovené autentické znenie diela v jeho konečnej, definitívnej podobe, akú jej dal sám autor. Rukopis (presnejšie: autorov čistopis diela) predstavuje teda iba jednu z fáz tvorivého procesu autora, ktorou prechádza text diela.[4]

V hľadaní neporušených, spoľahlivých textov diel našich spisovateľov sa takto prirodzenou cestou dospelo k druhej fiktívnej „zásade“: za autentický text sa pokladalo prvé, najčastejšie časopisecké odtlačenie literárnych diel. Takto v snahe vyhnúť sa rušivým zásahom do autorovho jazyka a štýlu, ktoré boli medzičasom zistené, vydali v Hviezdoslavovej knižnici r. 1953 výber z rozprávok Martina Kukučína *Tiene a svetlo* podľa časopiseckých vydaní (hlavne zo Slovenských pohľadov v r. 1886—1893), tiež výber z poviedok Janka Jesenského pod názvom *Ženích* zväčša podľa vydaní spred prvej svetovej vojny. Rovnako aj pri súbore poviedok J. G. Tajovského *Žliebky*, vydanom r. 1953 v HK, jeho editori sa vyhli jeho *Spisom*, ktoré si sám autor od r. 1920 vydával aj redigoval, pričom sa dôvodilo: „Na Spisy sme sa obrátili len v prípade, keď sme nezistili prvé vydanie alebo rukopis“ (str. 211). Podobne vyšla

---

[4] Preceňovanie významu autografov a potom aj prvých vydaní bolo azda tiež reminiscenciou na zásady textovej kritiky v klasickej filológii, kde sa za autentické znenie diel pokladajú najstaršie zachované rukopisy. Texty antických literárnych pamiatok nepochádzajú totiž z čias ich autora, ale z doby oveľa neskoršej, takže sa musia rekonštruovať na základe neskorších odpisov a dochovaných zlomkov. Naproti tomu pri edícii diel novodobých národných literatúr nejde spravidla o rekonštrukciu, ale o očistenie textu a obnovenie jeho autentického znenia v jeho konečnej, najdotvorenejšej podobe.

toho istého roku v HK Timravina novela *Hrdinovia*, odtlačená z textu, uverejneného v Živene r. 1918, bez druhej kapitoly (iba s rímskym očíslovaním), ktorej text bol cenzurovaný za vojny rakúsko-uhorskou cenzúrou (hoci Timrava chýbajúcu druhú kapitolu čiastočne zrekonštruovala pre Mazáčovo knižné vydanie z r. 1928, kde má text tejto kapitoly deväť riadkov).

Takto si naši editori v týchto rokoch zjednodušovali svoju prácu a pri príprave edícií diel našich klasikov obchádzali požiadavky textológie. Bez kritickej analýzy textu a bez ustálenia základného textu literárnych diel na základe preskúmania všetkých okolností ich vychádzania vyhlasovali za autentické (alebo naopak, popierali) celkom mechanickým spôsobom neraz také texty, o ktorých nebolo dokázané, že by predstavovali definitívnu, konečnú a úplne dotvorenú podobu diela, ktorá vyjadruje poslednú vôľu autora.

Z takýchto hľadísk vyšiel aj J. Štolc pri edícii *Poviedok* Jána Čajaka (SVKL, 1954), kde na základe zistenia, že v ich texte boli pri rozličných vydaniach robené zmeny redaktormi, vydavateľmi i autorom (!), dochádza k takémuto záveru: „Tieto zásahy nezlepšujú vždy text [?!]... Preto v tomto novom vydaní sme sa usilovali priblížiť sa čo najviac k pôvodnému textu prvého vydania, ktoré v každom prípade je najbližšie k zneniu rukopisu" (str. 269). Tu bolo hneď niekoľko omylov: upiera sa právo meniť text diela autorovi, ktorý sa súčasne stavia na roveň s redaktormi a vydavateľmi jeho diel, rukopis sa nadraďuje nad neskoršie autorove úpravy textu, a tak sa popiera tvorivá vôľa autora ako bezpodmienečne záväzná pre každého editora jeho diel.

V tomto období pokusníctva našej textológie najväčšie rozšírenie dosiahol postup, nazývaný „kombinačnou metódou". Tu sa nevychádzalo z určitej redakcie literárneho diela ako základného textu, ktorého by sa editor pridŕžal a usiloval by sa obnoviť presnú autentickú podobu diela, ale pričinením editora vznikal akýsi nový text literárneho diela spájaním textových variantov z rozličných jeho verzií, ich kontamináciou, zmiešaním a skrížením rozličných redakcií podľa vôle a uváženia editora.

Editor nového, šesťzväzkového vydania *Diela J. G. Tajovského* (1953—1958) K. Rosenbaum priamo vyhlásil: „Nespravovali sme sa editorským pravidlom brať spravidla za základ posledné vydanie za života autora, pri ktorom mal možnosť autor spolupracovať a robiť opravy."[5] Vydanie *Spisov* Tajovského, ktoré — ako je známe — redigoval si sám autor, nepokladal Rosenbaum za dosť spoľahlivé a smerodajné, keďže vraj jeho text je „nižšej jazykovej a umeleckej úrovne". Namiesto toho kombinoval „výsledný text" podľa vlastného uváženia z rozličných variantov, prijímajúc do neho len také, ktoré „rozširujú alebo prehlbujú realistický obraz Tajovského". Editor tohto vydania uvádza príklady z Tajovského poviedok *Do konca* a *Mátoha*, kde takto postupoval, nerešpektujúc autorove opravy a zmeny textu: „Ak sme sa stretli s opravami, ktoré zužujú obraz, a tým ochudobňujú poznanie, nerešpektovali sme ich a zotrvali sme na základnom texte."[6]

Takýto postup otváral dvere dokorán textologickému subjektivizmu, veľmi nesprávnemu a nebezpečnému, lebo mohol viesť pod zámienkou zlepšovania textu a „prehlbovania umeleckého poznania" k samovoľnej výrobe nových verzií

[5] *Poznámky k textovej úprave*, J. Gregor-Tajovský, I. zväzok diela, vyd. SVKL, Bratislava 1953, 357.

[6] Tamže, 358.

literárnych diel, ktoré sú úplne odchylné od autorovho textu. Túto metódu kombinovania „výsledného textu" pri novej edícii diela Tajovského právom odmietol I. Kusý v Pravde z 25. 11. 1953 a sám editor ju čoskoro sebakriticky odsúdil: „Ide tu o kritický postoj k metóde kombinovania textov do tzv. výsledného textu, ktorú som použil i pri vydaní Diela J. G. Tajovského, chcejúc ‚zachrániť' cenné miesta autorom v jednom prípade vyškrtnuté, v druhom prípade zas dopísané. Čo Tajovský dopísal do svojho diela k predvojnovému textu, to som vložil do textu, zvoleného za text základný. Tento postup, ako ukázala diskusia sovietskych textológov a schôdzka Textologickej komisie pri Ústave slovenskej literatúry, je nesprávny, i keď ma viedlo úsilie rešpektovať autorovu vôľu a hodnotu jeho diela. Touto metódou vytvára sa celkom umelý text a jeho tvorcom nie je autor, ale textológ — editor."[7] Treba povedať, že ak zásada autorovho rukopisu alebo prvého vydania má niekedy v textológii svojich zástancov, „kombinačná metóda" sa jednomyseľne odmieta ako nevedecká a neprípustná. Nepovolané „spoluautorstvo" editora na texte diela je tu príliš očividné.

Už pred Rosenbaumom kombinačnú metódu v našej edičnej praxi použil J. Brezina pri novom vydaní *Spisov P. O. Hviezdoslava,* kde v Poznámkach k prvému ich zväzku napísal: „Text tohto vydania robili sme na základe básnických rukopisných fragmentov z Hájnikovej ženy (ktoré sa našli najmä v archívnej pozostalosti dr. J. Škultétyho), na základe jej prvého vydania z r. 1884, ako i po porovnaní s inými vydaniami tohto diela."[8] Kombináciu textov použil aj A. Kostolný pri príprave textu ďalších zväzkov toho istého dvanásťzväzkového vydania Hviezdoslava: „Niekde uvádzame tvar z rukopisu, inde z jeho náhrady, t. j. z tlačeného textu, ktorý videl sám autor, potom pri každej básni uvádzame aj tvar z prvého vydania Zobraných spisov básnických z r. 1901 a nakoniec uvádzame tvary, ktoré sme ustálili pre toto vydanie *po zladení všetkých rozdielov . . .*"[9]

Pokušeniu kombinačnej metódy odolal málokto spomedzi našich vtedajších editorov. J. Marták pripravil nové vydanie Chalupkovho *Kocúrkova* (Osveta, 1953), ešte podľa českého znenia z r. 1830, a nie podľa vydania *Dramatických spisov Jána Chalupku,* ktoré vyšli v T. S. Martine v r. 1871—1874 a ktoré si zredigoval sám autor. Editor dôvodil tým, že chcel zachovať archaickosť štýlu, cudzie slová a pod., pričom text kombinoval s vydaním z r. 1871, postupujúc dosť ľubovoľne. Takýto postup oprávnene skritizoval J. Štolc ako „jednostrannú" snahu prispôsobovať text diela len divadelným potrebám, jeho javiskovej realizácii. J. Marták „vydáva teda text, ktorý sám J. Chalupka ako ucelené literárnodramatické dielo nenapísal a nevydal."[10]

---

[7] K. Rosenbaum, *Úlohy slovenskej textológie,* Slovenská literatúra I, 1954, 276—277. — Preto pri neskorších zväzkoch nového vydania Tajovského editor korigoval svoj postup v duchu platných textologických zásad. *V Poznámkach k textovej úprave* piateho zväzku napísal: „Pri textovej úprave vychádzali sme spravidla z poslednej vôle autorovej, t. j. rešpektovali sme text Spisov, text zv. 9—10, 12—13, ktoré si Tajovský sám redigoval a . . . venoval redakčnej osnove veľkú pozornosť. Podobne veľkú pozornosť venoval aj úprave textov. Tajovský si robil aj korektúru. Základný text sme všade rešpektovali." (1956, 531.)

[8] *Spisy P. O. Hviezdoslava,* zv. 1, vyd. MS, Martin 1951, 255.

[9] Tamže, zv. 4, vyd. SVKL, Bratislava 1953, 286 (zdôr. M. B.).

[10] J. Chalupka, *Drámy,* vyd. SVKL, Bratislava 1954, 459—460.

Kombinačnú metódu v zásade propagoval aj V. Kochol, keď na okraj Martákovej úpravy Chalupkovho *Kocúrkova* síce namietal, že podkladom pre nové vydanie mal byť text z r. 1871, ktorý má „živší, hovorovejší a zrozumiteľnejší jazyk", malo však byť pritom „miestami, pravda, doplňované vydaním z r. 1830. Kombinácia oboch Chalupkových textov má upravený text približovať pokiaľ možno dnešným časom."[11]

Prílišná snaha ísť v ústrety dnešnému čitateľovi viedla však k modernizácii textov našich klasikov a k nivelizácii jazyka ich diel. Pritom sa strácal nielen dobový kolorit jazyka, ale neraz sa stierali aj individuálne črty jazyka spisovateľa. Editorka štvorzväzkového *Výberu z diela* Jonáša Záborského (1953—1954) V. Bunčáková bola tej mienky, že „pre čitateľské vydanie texty v pôvodnom znení vytlačiť nie je možné", a preto ich uvádzala do dnešnej spisovnej normy v hláskosloví, kmeňosloví a tvarosloví, ba i v lexike a syntaxi z dôvodov „nezrozumiteľnosti, nejasnosti a dvojzmyslu" pre dnešného čitateľa, ako aj tam, kde by „pôvodný text účinkoval na dnešného čitateľa dojmom prílišnej jazykovej a štylistickej zastaralosti".[12]

Napokon v prvých rokoch novej edičnej aktivity vyskytla sa u nás aj prax, založená na svojvoľných úpravách jazyka a štýlu spisovateľa podľa výlučne chápaných, čisto gramatických zreteľov. To bol prípad prvých zväzkov *Spisov Petra Jilemnického* (od r. 1950), kde editori hrubo zasahovali do slovníka, syntaxe atď. Takýto postup bol svojho času právom kritizovaný.

Ako ešte bližšie uvedieme, otázky jazyka v dielach slovenských spisovateľov patria z edičného hľadiska medzi najzložitejšie a v mnohom ohľade celkom špeciálne problémy textologickej teórie i praxe u nás. Popri otázke určenia základného textu pre nové, vedeckým požiadavkám zodpovedajúce vydania, práve jazykové a štylistické otázky v textoch našich spisovateľov minulosti spôsobujú najväčšie ťažkosti, a preto neustále pútajú na seba pozornosť našich textológov. V tomto smere konsolidačne a usmerňujúcim vplyvom na vývin textovej kritiky u nás pôsobil „Návrh zásad pri príprave čitateľského vydania našich klasikov", používaný v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry od r. 1952. Jeho zásady smerovali k zamedzeniu „apretačnej svojvôle" a zjednoteniu praxe editorov pri jazykovej úprave textov.

Postupné ujasňovanie textologických zásad, získavanie praktických skúseností pri edičnej príprave klasických diel našej literatúry, ako aj oboznámenie sa so súčasnou praxou inde viedli k tomu, že sa prax textológov zjednocuje, začína sa uznávať závažná platnosť metodických zásad textológie a edičná práca sa tak u nás dostáva na vyššiu organizačnú a vedeckú úroveň (výrazom tohto vzostupu bol aj článok J. Felixa *O vydávaní klasikov*, uverejnený v Slovenských pohľadoch r. 1953, ktorý nadhadzoval rad závažných problémov minulej a súčasnej edičnej praxe).

Takýto obrat v našej textológii k podstatnému zlepšeniu sa datuje od roku 1954, odkedy sa už všeobecne pri príprave textov rešpektuje zásada posledného autorizovaného vydania. Výslovne sa to uvádza vo zväzkoch Hviezdoslavovej knižnice, napr. vo výbere z poviedok Ľ. Podjavorinskej *V otroctve* z r. 1954, vo zväzku z Jégého *Kuruci a iné rozprávky* (1955), vo výbere z tvorby G. K. Zechentera-Laskomerského *Obrazy a rozmary* (1955), taktiež v súbornom vy-

---

[11] *K otázke jazyka našich klasikov*, Divadelnovedný sborník I, 1953, 168.

[12] *Poznámky k textovej úprave*, Jonáš Záborský, *Výber z diela*, zv. 1, vyd. SVKL, Bratislava 1953, 477, 479.

daní *Drám* J. Chalupku z r. 1954, v siedmom zväzku Hviezdoslava (*Prechádzky jarom — Prechádzky letom,* 1954) a ôsmom zväzku Hviezdoslava (*Stesky,* 1955), neskoršie celkom pravidelne, napr. v novom vydaní *Spisov Jégého* (od r. 1956) atď.

Niekedy sa, pravda, táto zásada chápe ešte trochu mechanicky. Pretláča sa napr. posledný text, vydaný za autorovho života, bez toho, že by sa zisťovala jeho autorizácia, t. j. faktická spoluúčasť a schválenie textu autorom. Alebo sa odtláča takýto text bez preverenia všetkých predchádzajúcich redakcií až po rukopis, bez dôkladného pramenného preskúmania osudov textu diel, aby bolo možno na základe toho dať mu jeho konečnú a autentickú podobu. Niekedy sa však už aj táto zásada chápe diferencovanejšie, s prihliadnutím na individuálne a špecifické momenty konkrétnej edície (napr. v spomínanom siedmom a ôsmom zväzku Hviezdoslavových *Spisov,* redigovaných A. Kostolným, a pod.).[13]

No ešte vždy vážnou prekážkou vedeckej úrovne súčasných edícií je okolnosť, že sú to napospol populárne, masové, tzv. čitateľské vydania, pripravené za pomerne krátky čas a v náhlivosti, takže v mnohých prípadoch nie je možné podrobiť text skutočnej vedeckej kritike na základe všestranného štúdia jeho dejín až po jeho definitívne a autorizované znenie. Naliehavé potreby nášho kultúrneho života a tempo vydávania pokrokového dedičstva národnej literatúry nedovoľuje, aby sa najsamprv pripravilo úplné vedecké vydanie na základe všestranného uplatnenia metodických požiadaviek textológie (po ustálení základného textu diela vypracovaním jeho kánonického textu), ktoré by bolo k dispozícii pre všetky ďalšie edície. Stalo sa nateraz pravidlom a nevyhnutnosťou, že sa poväčšine musíme uspokojiť seriózne pripraveným čitateľským vydaním (pokiaľ je to, pravda, možné v naplánovanom termíne a za daného technického vystrojenia), aby mohlo plniť neodkladné kultúrnopolitické úlohy našej prítomnosti.

Pre prehĺbenejšie chápanie problémov textológie a rozvíjanie jej ďalších úloh závažný význam mala diskusia o textologických otázkach, ktorú usporiadal v máji 1954 Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave. Na tejto diskusii naši literárni vedci a niektorí jazykovedci si nielen vymenili svoje náhľady a skúsenosti z textologickej práce, ale sa aj značne zblížili a zjednotili v chápaní mnohých zásadných otázok. Pritom sa opätovne vynorili ako problémy v našej textológii najkomplikovanejšie a ešte nevyriešené najmä dve otázky: spôsob použitia zásady posledného autorizovaného vydania u nás a problémy jazyka literárnych diel minulosti.

II

Vývin edičnej praxe u nás jasne potvrdil, že textológ sa nemôže zaobísť bez pevných, objektívne platných zásad a bez vedecky zdôvodneného postupu, ktorý umožňuje jednotné a dôsledné riešenie všetkých konkrétnych problémov. To, pravdaže, predpokladá, že sa zásady textovej kritiky a edičnej techniky nepovažujú za šablónu, ktorá sa použije mechanicky a priamočiaro na každý

[13] Porovnaj aj konštatovanie J. Felixa v súbornom vydaní Palárikových *Veselohier a divadelných prejavov:* „V našej terajšej editorskej praxi platí zásada posledného textu, ktorý vyšiel za autorovho života a o ktorom možno predpokladať, ak len nie sú doklady o prípadnej autorovej nespokojnosti, že ho autor schválil." (J. Palárik, *Dielo,* zv. 1, vyd. SVKL, Bratislava 1955, 369.)

prípad. Tieto zásady sa môžu osvedčiť iba vtedy, ak ich pokladáme za východisko, princíp riešenia jednotlivých, často veľmi rozmanitých a zložitých problémov.

V textológii sa uznáva platnosť zásady tzv. poslednej vôle autora, hoci bývajú nemalé ťažkosti pri jej konkrétnej aplikácii na jednotlivé prípady. Namieta sa, že každé prepracovanie diela autorom nemusí byť jeho zdokonalením, lebo vývin autora nejde vždy len po vzostupnej línii, že sa mení a vyvíja svetonáhľad, vkus i tvorivý zámer autora, že neskoršie opravy textu sa dejú za odlišnej historickej situácie, čo všetko môže skresliť pôvodnú podobu, zámer a zmysel diela. No rovnako s veľkými ťažkosťami sa v praxi stretá aj uplatnenie iných hľadísk, napr. prvého vydania ako základu kritickej edície. Preto nie je náhodné, že pochybovači o zásade posledného autorizovaného vydania (napr. G. Rudler v knihe *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford 1923, tiež G. O. Vinokur v knihe *Kritika poetičeskogo teksta*, Moskva 1927, alebo i B. V. Tomaševskij v knihe *Pisateľ i kniga, Očerk tekstologii*, Leningrad 1928) napokon popierajú akékoľvek objektívne platné kritériá pre ustálenie textu literárneho diela.

Zásada posledného autorizovaného vydania sa prijíma v textológii preto, že je najúčelnejšia a napriek všetkým ťažkostiam poskytuje objektívne východisko pre výber základného textu diela a vypracovanie (po odstránení všetkých jeho deformácií) autentického znenia diela (tzv. kánonického textu). Autor má neodškriepiteľné a výlučné právo meniť a upravovať text svojho diela, aby mu dal konečnú a definitívnu podobu. „Základom textu kritickej edície má sa stať to vydanie za autorovho života, ktorému autor venoval najviac práce a starostlivosti, aby svoju tvorivú intenciu vyjadril definitívnym a najdokonalejším spôsobom."[14] Z toho vyplýva principiálna záväznosť takéhoto textu pre akéhokoľvek jeho vydavateľa.

Zásada posledného autorizovaného vydania je teda všeobecne platná zásada, ktorej uplatnenie však vyžaduje individuálny postup, prizeranie ku zvláštnostiam každého jednotlivého prípadu. Nemožno ju brať len z formálnych hľadísk a o vierohodnosti textu usudzovať len na základe chronologických údajov. Textologickým rozborom sa napríklad dokázalo, že za základný text diel Jána Kalinčiaka treba pokladať súborné vydanie jeho *Povestí* z rokov 1871—1873, hoci fakticky vyšlo po autorovej smrti[15] (podobne v prípade hier J. Palárika).

Pri voľbe základného textu sa editor musí bezpodmienečne presvedčiť, či posledné vydanie za života autora je vierohodné, či skutočne vyjadruje poslednú autorovu vôľu. Neslobodno ho mechanicky pretláčať, ako sa to stalo pri jednozväzkovom výbere z Martina Kukučína *Krátke prózy* (vyd. SVKL, Bratislava 1955). Editor musí preskúmať a poznať všetky vonkajšie okolnosti, za ktorých vyšlo posledné vydanie, musí sa presvedčiť o účasti a spolupráci autora na texte tohto vydania, zistiť, či ho skontroloval a schválil. Rozhodujúcou podmienkou pre uznanie redakcie diela za jeho základný text je jej skutočná, dokumentárne doložená a dokázaná autorizácia, t. j. prezretie a schválenie autorom.

Skúmanie histórie textov našich klasikov ukázalo, že vo väčšine prípadov ich spisy v minulosti vychádzali bez priamej účasti autorov, bez schválenia ich textu autormi, ba i s takými textami, ktoré vyvolávali nesúhlas a protesty

---

[14] K. Górski, *Sztuka edytorska (Zarys teorii)*, Warszawa 1956, 73.

[15] Porovn. J. Felix, *Poznámky k vydaniu spisov Jána Kalinčiaka*, Slovenská literatúra I, 1954, 358—375.

autorov. Rozumie sa, že tieto závažné okolnosti nemohli nevziať do úvahy dnešní editori pri príprave nových vydaní klasikov slovenskej literatúry.

Dokumentárne doložený nesúhlas a nespokojnosť Timravy (z korešpondencie, poznámok autorky na rukopisoch a pod.) s textom jej *Zobraných spisov* (I. vyd. 1918—1945, II. vyd. 1947—1950), do ktorého svojvoľne zasahovali ich redaktori a tlačiarenskí korektori, viedli k tomu, že editor nového, osemzväzkového vydania Timraviných *Zobraných spisov* (1955—1960) I. Kusý prišiel k záveru, že „za text ňou schválený možno pokladať predovšetkým rukopisy, lebo veď okrem zásahov do autorského štýlu vynechávali sa či z ‚ideových', či z ‚umeleckých' dôvodov pri uverejňovaní slová, vety, odseky i kapitoly. Tam, kde nie je k dispozícii rukopis, čo je — bohužiaľ — v obrovskej väčšine, za základný text sa bude pokladať prvé uverejnenie v novinách, v časopisoch či v kalendári."[16]

Podobne aj pri novom, dvadsaťzväzkovom vydaní *Diela Martina Kukučína* (zv. 1, 1957), ktoré edične pripravuje M. Prídavková, nebolo možné uznať za základný text posledné publikácie za autorovho života. „Pre základný text nového vydania si nemožno vziať ani jedno vydanie Zobraných spisov, hoci Kukučín Škultétyho splnomocnil vydávaním spisov v liste zo dňa 6. 1. 1909 v Punta Arenas. Z listu vyplýva, že by si Kukučín bol rád sám pripravil vydanie, ale z cudziny mu to nebolo možné. Isteže Škultétymu najradšej oddal plnú moc pri vydávaní Spisov, veď ho poznal ako dobrého priateľa a redaktora zo Slovenských pohľadov a Národných novín. Korektori však text ďalej opravovali a tak vydanie nie je autentické. Zobrané spisy ochudobňujú jazyk jedného z našich najlepších majstrov slova. Novšie vydania na tejto skutočnosti nič nezmenili... Po porovnaní prvotných časopiseckých vydaní s vydaním v Zobraných spisoch vychodí, že všeobecné preverenie a súhlas autorov nemožno považovať za záväzný a platný pre nové vydanie. Nezostali nijaké doklady, v ktorých by Kukučín odobroval jednotlivé zásahy v Zobraných spisoch, naopak, v listoch prejavoval nespokojnosť so zásahmi do lexika."[17] Preto editorka vzala za základný text prvé publikovanie Kukučínových diel, najčastejšie časopisecké, a pri posmrtných vydaniach rukopisy.

Podstatne odlišný nie je ani prípad *Zobraných spisov Janka Jesenského*, vydaných zväčša ešte za autorovho života a krátko po smrti (1944—1948), ktorých text vtedajší editor štylisticky menil a narúšal. V dôsledku toho M. Chorváth, editor nového, dvanásťzväzkového vydania *Spisov Janka Jesenského*, ktoré vychádzajú od r. 1957, dospel k záveru, že autor „ak aj schválil texty, podľa ktorých sa sádzalo, nečítal a neschvaľoval vysádzané texty, lebo je nemožné, že by autor nepoznal ich porušenie,"[18] a ako základný text pre toto vydanie si zvolil skoršie edície diel Jesenského.

Voľba základného textu, podložená kritickým skúmaním textov spisovateľa, nie je, pravda, ešte všetko. Je iba začiatkom, východiskom (preto sa výstižne označuje aj ako „východiskový text" práce textológa). Už či môže byť podkladom kritickej edície posledné autorizované vydanie (ako napr. pri edíciách diel A. Sládkoviča, J. Kalinčiaka, J. Chalupku, J. Palárika, J. G. Tajovského, I. Krasku, čiastočne u Hviezdoslava a pod.) alebo niektorá skoršia redakcia, vlastná práca na konštituovaní autentického, konečného znenia literárneho diela sa tu len

---

16 T i m r a v a, *Zobrané spisy*, zv. 1, Bratislava 1955, 378.

17 M. P r í d a v k o v á, *Vydávanie diela Martina Kukučína*, v sborníku *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*, Bratislava 1957, 465—466.

18 Janko J e s e n s k ý, *Spisy III*, Bratislava 1957, 488.

začína. Editor ho nemôže len jednoducho mechanicky pretlačiť. Musí text podrobiť kritickej analýze, vedecky ho preveriť porovnaním, kolacionovaním so všetkými predchádzajúcimi redakciami až po rukopisy a prvé náčrty diel, aby dokonale poznal jeho vývin a mohol očistiť od všetkých chýb a porušení, zásahov cenzúry, predošlých vydavateľov a redaktorov, ako aj od autocenzúrnych zmien (v našej literatúre sú známe ako prípady autocenzúry napr. pri Timravinej *Skúsenosti*, v texte ktorej sama autorka z autocenzúrnych dôvodov žiadala vynechať niektoré miesta, alebo zmena mena „Tököli" na „Tekvinský" v Kalinčiakovej novele *Bratova ruka* s ohľadom na vtedajšiu cenzúru, hoci ju neurobil sám autor, ale Ľ. Štúr). Pri kritike textu nemajú miesta nijaké dohady a hypotézy. Akékoľvek odchýlky od základného textu musia byť doložené faktami a dokumentami. Emendácia textu musí sa diať na základe všestranného pramenného štúda, s použitím autorovej korešpondencie, jeho zápiskov a denníkov, spomienok autora i jeho súčasníkov, protokolov a spisov politickej cenzúry a pod.

V textológii sa niekedy používa aj estetická analýza, tzv. umelecké kritérium, ako pomocná metóda pri identifikácii textu spisovateľa. Hoci sa doteraz zväčša pokladá za nemiestny subjektívny prvok v edičnej práci, ak sa používa v určitých medziach, môže mať objektívnu platnosť. Je to predovšetkým v sporných a pochybných prípadoch, keď pre ustálenie autentického znenia textu chýbajú faktové a dokumentárne dáta. Môže pomôcť zdôvodniť znenie textu napr. vtedy, keď pri nedostatku iných dôkazov treba rozhodnúť medzi niekoľkými variantami a zvoliť ten, ktorý lepšie zodpovedá umeleckému charakteru diela. Alebo vystríha editora pred neodôvodneným vsúvaním rukopisných variantov do textu, ak porušujú estetický charakter diela.

Umelecké kritérium teda orientuje textológa, keď niet inej objektívnej opory (faktových a dokumentárnych údajov a svedectiev) pre identifikáciu textu. Estetická analýza má zatiaľ v textológii, kým nie sú ešte vypracované a plne rozvinuté metódy, zaručujúce jej objektivitu a zbavujúce ju subjektívnej dojmovosti, iba pomocnú úlohu a obmedzený dosah. No i terajšie jej použitie v textovej kritike predpokladá vždy konkrétnu a všestrannú štylistickú analýzu tvorby spisovateľa, dokonalú znalosť jeho umeleckého majstrovstva, aby sa tak čo najviac vylúčili z textologickej práce prvky subjektívneho hodnotenia a impresionizmu.

Za podobných podmienok, keď niet vierohodných historických svedectiev a dát, používajú sa v textológii stylometrické výskumy. Je to v prípadoch, keď treba určiť datovanie vzniku diela, chronologizáciu tvorby spisovateľa, zistiť autora diela a pod.

V práci slovenských textológov sa tiež niekedy uplatňuje umelecké kritérium. No ako ukazuje doterajšia prax, estetické hodnotenie textu diela sa tu spravidla nezakladá na konkrétnej štylistickej analýze, a preto má značne subjektívny charakter.

Videli sme už, ako editor diel J. G. Tajovského K. Rosenbaum nerešpektoval také autorove opravy textu, ktoré vraj „zužujú obraz a tým ochudobňujú poznanie",[19] a prisvojoval si právo autoritatívne rozhodovať o hodnote autorovej práce na texte vlastného literárneho diela. Podobne nemá dostatočnú presvedčivosť postup editora *Spisov* Jégého P. Petrusa, pre ktorého podľa jeho

---

[19] J. G. Tajovský, *I. zväzok diela*, Bratislava 1953, 358.

slov „kvalita textu bola rozhodujúcim kritériom", a preto za základný text edície *Svätopluka* si vzal predovšetkým rukopis a časopisecké uverejnenie v Slovenských pohľadoch, ktorých text je vraj „oveľa bohatší, jazyk výraznejší a farbitejší než v knižnom vydaní tohto diela".[20]

No už doteraz niektorí naši literárni vedci používajú materiál a metódy textovej kritiky (rozličné redakcie diel a varianty textu) ako pomocný prostriedok estetickej analýzy (rozborov štýlu a kompozície) tvorby spisovateľov (C. Kraus pri Sládkovičovej *Maríne*, O. Čepan u Kukučína a Vajanského, St. Šmatlák u mladého Hviezdoslava, J. Brezina u Roya).

V súvise so zásadou rešpektovania tvorivej vôle autora treba sa ešte dotknúť otázky, či je možné, aby autor sám zhoršil, „pokazil" text svojho diela. V našej literatúre je napr. u Sládkoviča prípad, že autor pri prepracovaní *Maríny* pre vydanie r. 1861 a prepise zo štúrovského fonetického pravopisu do pravopisu etymologického niektoré rýmy oslabil na asonancie, alebo aj odstránil celkom, hoci štruktúra strofy *Maríny* ich bezpodmienečne vyžadovala (tak vznikli rýmy: *mojej — koľaj, prirástol — bolesťou, devíc zrodil — aký to div, svätý — zaviaty* atď.).[21]

Ako sme už spomínali, editor nového vydania Tajovského neuznával z titulu „ochudobnenia šírky zobrazenia, a tým aj poznania" vlastné autorove zmeny textu. Ten istý editor pri inej príležitosti k tomu dodáva, že v spomínanom prípade išlo o „autocenzúrny zásah, poškodzujúci ideovú a umeleckú úroveň diela",[22] ktorý však nijako dokumentárne nedoložil a nedokázal.

Nedávno vzbudila u nás pozornosť posledná redakcia *Veršov* Fraňa Kráľa (*Spisy Fraňa Kráľa*, zv. 1, vyd. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1954), ktorú si pripravil sám autor a v ktorej si niektoré básne zo svojich prvých básnických zbierok spred 20—30 rokov prepracoval tak podstatne, že sa úplne zmenila ich pôvodná koncepcia a celkový zmysel (napr. niektoré verše básne *V Brezne* zo zbierky *Čerň na palete* z r. 1930, plnej poetistickej hravosti a exotizmu, nahradil inými, apostrofujúcimi a oslavujúcimi Stalina). Recenzent tohto vydania nepokladal takýto prístup autora k svojej staršej básnickej tvorbe za celkom správny a tvrdil, že „prítomné vydanie poézie F. Kráľa nemôže sa stať podkladom pre hodnotenie miesta a podielu tvorby Fraňa Kráľa pre slovenskú poéziu tridsiatych rokov. V uvedených básňach ide o hlas súčasného básnika k súčasnému čitateľovi."[23]

Ako riešiť takéto prípady? Sú tieto texty, upravené samými autormi, záväzné a smerodajné pre všetky ďalšie vydania?

Dnešná textológia dáva možnosť riešiť takéto prípady v súlade s hlavnými textologickými zásadami, prihliadajúc súčasne k momentom tvorivého vývinu spisovateľa a potrebám literárnohistorického výskumu, ako aj majúc na zreteli subjektívnosť estetického hodnotenia a samotného pojmu „kazenia" textu. Stáva sa nepochybné, že autor z väčšieho časového odstupu, odchyľujúc sa od pôvodného tvorivého zámeru svojho diela, v dôsledku vývinu svojho svetonáhľadu alebo pod rozličnými ideologickými a spoločenskými vplyvmi prepracováva často nielen štylisticky, ale veľmi podstatne svoje staršie dielo.

---

[20] Jégé, *Spisy I*, Bratislava 1956, 450.

[21] Porovn. C. Kraus, *K problematike vývoja textov Mariny*, Slovenská literatúra III, 1956, 201.

[22] K. Rosenbaum, *Úlohy slovenskej textológie*, Slovenská literatúra I, 1954, 278.

[23] J. Poliak, *Fraňo Kráľ, Spisy I—V*, Slovenská literatúra II, 1955, 111.

V ruskej literatúre sa napr. Gogoľ v poslednej rukopisnej verzii záverečnej scény *Revízora* z r. 1846 pokúsil pod vplyvom duševnej krízy a mystických nálad pozmeniť sociálny zmysel postáv svojej satirickej komédie na alegóriu ľudských vášní. Podobne sa svetonáhľadový vývin autora negatívne odrazil na publicistických prácach Gercenových, niektorých dielach G. Uspenského, na parížskom vydaní Kuprinovej novely *Súboj*, ktoré vyšlo za autorovej emigrácie, a pod.[24] V takýchto prípadoch autorovo prepracovanie textu nemôže byť smerodajné pre jeho ďalšie vydávanie a za základný text diela sa pokladá jeho predchádzajúca autorizovaná redakcia.

Jednako takéto prípady, v dejinách literatúry pomerne zriedkavé, nerušia platnosť zásady rešpektovania poslednej vôle autora. Poľský textológ Konrad Górski v tejto súvislosti pripomína: „Dôležité je to, že autor chcel dať inú, novú podobu a že mal na to nesporne právo, a my nemáme právo jeho vôľu zľahčovať... Nezabúdajme, že tá či oná podoba diela bez ohľadu na to, či ju zo stanoviska svojich hodnotiacich kritérií oceňujeme vyššie alebo nižšie, je výrazom tvorivej intencie autora. Možno by sme si niekedy želali, aby autor povedal niečo iného, ako povedal, ale jeho nepopierateľným právom je hovoriť to, čo chce sám povedať, a nie to, čo by sme mu my chceli imputovať."[25] Sovietska pracovníčka v textológii L. D. Opuľskaja v citovanej štúdii taktiež zdôrazňuje, že „textová kritika musí vychádzať zo *zásady neporušiteľnosti tvorivej vôle autora*. Literárnohistorický, umelecký, filologický a každý iný rozbor je iba prostriedkom správneho uplatňovania tejto zásady, ale naskrze nie toho, aby sme, odvolávajúc sa na potrebu ‚správne' rekonštruovať dejiny spoločenských alebo filozofických myšlienok alebo vychádzajúc zo subjektívnych hodnotení umeleckých kvalít tej či onej redakcie, odmietali neskoršie autorove zmeny alebo prepracovania textu."[26]

Preto sa v textologickej praxi spravidla — okrem prípadov, keď sa objektívnym rozborom textu diela dokáže, že skutočne došlo k jeho poškodeniu alebo znehodnoteniu zo strany autora — za jeho základný text uznáva jeho posledné autorizované znenie. Ono je hodnoverným prameňom textu diela pre všetky druhy a typy edícií, tak pre populárne (masové), ako aj pre vedecké vydania.

Aby mal literárny historik pre svoje odborné a výskumné potreby k dispozícii všetky znenia a varianty diela, ktoré sú dôležitým prameňom štúdia tvorby spisovateľa, jeho tvorivého vývinu aj dejín literatúry, publikujú sa aj všetky ostatné redakcie a varianty textu — už či sa zachovali tlačené alebo v rukopisoch, dokončených dielach, fragmentoch či náčrtoch — v kritickom aparáte úplného, t. j. vedeckého vydania literárnej tvorby spisovateľa.

V populárnych vydaniach sa majú v edičných poznámkach vždy zaznamenať aj iné, staršie, prípadne aj neskoršie redakcie diela s ich primeranou charakteristikou a prípadnými ukážkami. Dve rozličné znenia diela, pôvodné i neskoršie prepracované autorom, uverejňujú sa v takejto edícii popri sebe iba vtedy, keď ich autor sám pokladal za rovnocenné a sám ich takto publikoval vo svojich spisoch (ako napr. Majakovskij pri dvoch verziách hry *Mysteria-buff*).

Podľa týchto zreteľov malo by sa postupovať aj u nás pri riešení podobných prípadov.

---

24 Porov. L. D. Opuľskaja, *Evoľucija mirovozzrenija autora i problema vybora teksta*, v sborníku *Voprosy tekstologii*, Moskva 1957, 89—134.

25 *Sztuka edytorska*, 72.

26 *Voprosy tekstologii*, 101 (zdôr. v pôvodine).

Popri osobitných vydavateľských pomeroch, ktoré ako dôsledok oslabenej sociálnej objednávky najmä v predprevratových časoch vplývali aj na textovú stránku diel slovenskej literatúry, druhou ešte zložitejšou a celkom špeciálnou oblasťou textologických problémov je vývin spisovného jazyka slovenského, ktoré si musí riešiť v prítomnosti naša edičná prax. Pomerne nedávny vznik celonárodného spisovného jazyka a jeho veľmi pomalé upevňovanie, spôsobené nepriaznivými spoločensko-kultúrnymi pomermi v minulosti, prejavili sa nevyhnutne v neustálenosti, premenlivosti a malej záväznosti spisovnej jazykovej normy, v labilnom jazykovom povedomí, ktoré bolo badateľné až do nedávnych čias. To si našlo svoj odraz nielen v spomínanom už laxnom a „neúctivom" vzťahu k textom literárnych diel, ktorých jazyk a štýl ľubovoľne a podľa svojho vkusu menili niekdajší ich vydavatelia a redaktori, ale aj na celkovom neustálenom charaktere jazyka mnohých klasických diel národnej literatúry.

Na problémy jazyka narazili hneď všetci slovenskí editori pri príprave nových vydaní našich klasikov. V textologickej teórii upozornil na ne najobšírnejšie citovaný článok J. Felixa *O vydávaní klasikov,* v ktorom sa hovorí, že z „hľadiska jazykovej kultúry naši klasici nie sú vždy ‚exemplaires', nie sú vždy vzorní, jednoducho preto, že ani nemohli byť takými. Naši klasici sami si boli toho vedomí, sami zápasili o normu spisovného jazyka, a to často za veľmi protichodných tendencií, uprostred opravdivého víru... Pokým u iných národov v predošlom storočí spoločnosť bola už sformovaná — a teda bola už sformovaná aj jazyková norma a spisovná norma, zatiaľ u nás spoločnosť sa len formovala v napätí protikladov."[27]

Dôsledkom neustálenosti spisovnej normy, jej kolísania a častých zmien bola nielen nedostatočná jazyková kultúra vo všeobecnosti, ale aj to, že jednotlivé literárne diela predstavujú neraz rozmanité dobové a individuálne variácie spisovného jazyka, na ktorých sa notabene navrstvil nános jazykovej apretúry neskorších ich vydavateľov. Takéto zjavy nie sú známe v literatúrach s dlhším a organickým vývinom celonárodného spisovného jazyka, ktorý sa prejavuje väčšou stabilitou jazykových pomerov, vyššou jazykovou kultúrou a teda aj jednotnejším charakterom jazyka v literárnych dielach.

Náš dnešný textológ sa tak ocitol pred úlohou obnoviť autentické znenie klasických diel literatúry, ale bez toho, aby narušil individuálne zvláštnosti jazyka, charakteristické pre spôsob vyjadrovania spisovateľa, ako aj bez toho, aby zotrel dobový kolorit jazyka, no pritom, aby takto konštituovaný text literárneho diela slúžil aj potrebám jazykovej kultúry (upevňovania a direfenciácie spisovného jazyka) v prítomnosti.

Vidíme, že sú to úlohy z hľadiska edičnej praxe neobyčajne ťažké a zložité, ktorých riešenie vyžaduje úzku spoluprácu literárnych vedcov a jazykovedcov.

Pri riešení týchto špecifických problémov slovenskej textológie treba rozlíšiť a súčasne uviesť do súladu tri hlavné zretele: požiadavku jazykovej dokumentárnosti diela, požiadavku jazykovej kultúry a súčasne aj estetické (resp. literárnohistorické) hľadisko. Literárne dielo má na sebe jednak charakteristické stopy jazyka doby svojho vzniku, jednak je dôležitým nástrojom zvyšovania jazykovej kultúry (diela, porušujúce jazykovú normu, tomuto cieľu nemôžu slúžiť), a napokon — a to je najdôležitejšie — literárne dielo je jazykovým

[27] Slovenské pohľady 69, 1953, 1152.

prejavom vysoko individualizovaným a práve v tom je jeho jazyková špecifickosť. Hoci je zreteľ jazykovej kultúry dôležitý, jednako textológ sa mu nesmie otrocky podriaďovať a v mene zachovávania súdobej jazykovej normy stierať individuálne zvláštnosti diela, nivelizovať a modernizovať jeho jazyk. Špecifické pre literárnu tvorbu je estetické využitie jazyka.

Pri práci textológa sa majú primerane a v určitom vzájomnom vzťahu uplatňovať všetky tri aspekty, pričom rozhodujúci je estetický zreteľ, umelecké využitie jazyka v literárnom diele. Výnimkou sú iba osobitné vydania pre školskú mládež vo veku do štrnástich rokov, kde sa s ohľadom na jazykovovýchovné úlohy významne uplatňuje moment jazykovej kultúry.

Riešiť zložité otázky jazyka diel slovenskej klasiky pre potreby edičnej praxe pokúšal sa už spomínaný „Návrh zásad pri príprave čitateľského vydania našich klasikov“ SVKL z r. 1952. Jeho autor vychádzal predovšetkým zo snahy zamedziť ďalšiu „apretačnú svojvôľu“ editorov, a tým motivoval svoje „veľmi prosté zásady“: nemeniť zmysel textu, rešpektovať umelecké zámery autora a jeho jazykové „špeciálnosti“, dbať o zrozumiteľnosť textu a pri všetkom postupovať sústavne a dôsledne. Dôležité je, že tu už vidieť snahu rešpektovať estetickú funkčnosť (štylistické využitie) jazyka v literárnom diele a uchovávať individuálne črty jazyka spisovateľa, ako aj rekonštruovať dobovú jazykovú normu (odstraňovať z textu „chyby, ktoré boli už zrejmými chybami v časoch toho-ktorého klasika“). Pravda, hmlisté kritériá, ako „plynulosť štýlová“ a najmä „takt“ editora, nie sú dosť spoľahlivé a uvoľnili cestu prispôsobovaniu jazyka klasických diel dnešnému spisovnému úzu, ktoré pokračovalo v edičnej praxi aj v nasledujúcich rokoch. Aj zásada „textovej zrozumiteľnosti“ nebola celkom na mieste. Textológ má nezvyklé a dnes nepoužívané slová a väzby predovšetkým vysvetľovať, a nie nahrádzať dnešnými výrazmi.

Textologická diskusia v Ústave slovenskej literatúry v máji 1954 významne prispela k vyjasneniu viacerých sporných otázok, medzi nimi aj jazykových problémov. K otázke miery pri zbližovaní staršieho a dnešného jazyka prof. E. Pauliny v diskusii pripomenul, že „u čitateľa má byť vedomie historického odstupu, má cítiť, že dielo pochádza zo staršej doby a nie je dnešné; treba teda zachovať, čím bolo dielo cenné v minulosti“ (citované podľa osobného záznamu z diskusie). Takto sa uvažuje aj v českej textológii: „Všetky tieto tendencie prejavujú sklon približovať text klasika k dnešnej norme nielen zo stránky pravopisnej, ale aj jazykovej. Treba aj týmto tendenciám venovať pozornosť, lebo nemôžeme zanedbávať nič, čo by mohlo čitateľom uľahčiť vnímanie klasických textov. No musíme aj tu dobre rozlišovať. Niečo iného je vydanie klasika, pripravené na textovokritickej základni, a niečo iného je úprava, ktorá prevádza text do polohy dnešných jazykových, poprípade aj štylistických zvyklostí. Na takú úpravu má právo autor, keď upravuje svoje vlastné dielo ... ale nemôže robiť takúto úpravu vydavateľ. Najvýznamnejší naši klasici sú jadrom našej literárnej tradície, ktorej každá jednotlivá zložka je poznamenaná spolu s rukou svojho tvorcu aj všetkými ostatnými historicky danými podmienkami svojho vzniku. Preto nemôže byť pri vydávaní týchto diel hlavným a takmer jediným kritériom čitateľ, jeho súčasné jazykové alebo štylistické zvyklosti a požiadavky, ale prvým kritériom je predsa len autorovo dielo, späté so svojou dobou aj svojím jazykom a štýlom.“[28]

[28] F. Vodička, *Naše zkušenosti s vydáváním klasiků české literatury*, Česká literatura IV, 1956, 28.

Proti postupu, ktorý sa u nás udomácnil pri jazykovej „úprave“ diel klasikov, právom namietal K. Rosenbaum: „Treba prijať ako skutočnosť to, že slovný fond jazyka klasikov sa nekryje so slovným fondom dnešného spisovného jazyka... Treba však odsudzovať nahradzovanie slov tam, kde ide o hľadanie umeleckého vyjadrovania, o zápas tvorivej odvahy spisovateľa s existujúcim stavom spisovného jazyka. Často odvolávanie sa na dnešnú jazykovú normu kryje autorov subjektívny pohľad na text a ospravedlňuje zásahy.“[29]

Diskusia v ÚSL bola významná najmä tým, že sa tu prijalo hľadisko estetickej, štylistickej funkcie jazykových prostriedkov ako východisko a základ pre riešenie otázok jazyka literárnych diel v edičnej praxi.

V tomto zmysle treba v jazyku literárneho diela rozlišovať prvky štylisticky neutrálne, indiferentné, necharakteristické, ktoré sa nemôžu využiť pre estetickú individualizáciu jazyka, keďže nemajú spravidla schopnosť stať sa zložkou štýlu spisovateľa. Takouto sferou jazyka je predovšetkým pravopis a do značnej miery aj interpunkcia, ktoré sú len výnimočne späté s umeleckou výstavbou literárnych diel (ako sú prípady v modernej lyrickej poézii, alebo ako je spätosť Hviezdoslavovho interpunkčného systému s estetickým využitím jeho syntaktickej stavby). Preto sa vcelku bez ťažkostí v textologickej praxi uplatňuje zásada o presnom prepisovaní textov do dnešnej pravopisnej normy.

Druhú skupinu tvorí oblasť básnického slovníka, vetnej stavby a frazeológie, ktoré sú najužšie späté s charakteristickými tvorivými postupmi spisovateľa. To je vlastná sféra individuálneho estetického zaangažovania a využitia jazykových prostriedkov v literárnej tvorbe. Predovšetkým prvky tejto jazykovej oblasti, lexikálne a syntaktické prostriedky sú „štýlotvorné“, majú schopnosť charakterizovať jazyk spisovateľa zo stránky štylistickej (preto bolo také nemiestne nivelizovať jazyk Záborského — odstraňovať prísudky na konci viet, inverzie, archaizmy, jeho obľúbené slová a väzby — bolo treba ponechať „sloví“ miesto „povie“, „spatruje“ miesto „vidí“, ktoré sú pre Záborského rovnako charakteristické ako pre Timravu „aždaj“ miesto „azda“ a pod.).

Napokon máme v jazyku oblasť, ktorá je z hľadiska štylistického využitia jazykových prostriedkov sporná, „obojetná“: hláskoslovie a tvaroslovie. Tu je potrebné konkrétnym štylistickým rozborom preukázať estetickú funkciu jazykových foriem, odchylných od dnešnej spisovnej normy, v texte literárneho diela, a na základe toho rozhodnúť, či ich možno (napr. slovesné tvary typu *videť-vidieť*, prípady *pohrab-pohreb, jaseň-jeseň, svobodný-slobodný, jednoho-jedného;* genitív záporový, duálové tvary atď.) ponechať v prípade, že majú v diele štylistickú funkciu a autor nimi sledoval určitý umelecký zámer, alebo v opačnom prípade upraviť v zhode s platnou spisovnou normou. Za rozhodujúce treba teda vždy pokladať estetické využitie (charakterizačné, parodické, satirické, intonačné, rytmicko-eufonické atď.) jazykových prostriedkov.

Jednako v tejto oblasti vládne u nás ešte vždy najviac ľubovôle a nedôslednosti, keďže uplatnenie estetickej analýzy predpokladá hlbokú znalosť tvorivých postupov spisovateľa, jeho poetiky individuálnej i dobovej, rovnako ako podrobnú znalosť vývinu jazyka. V terajšej praxi silne prevládajú sklony uvádzať do spisovnej normy všetky hláskoslovné a tvaroslovné, ba i lexikálne a syntaktické odchýlky a zvláštnosti bez hlbšieho uváženia a rozboru, pričom sa neraz argumentuje jednoducho tým, že veď „spisovný jazyk prešiel za dvadsať rokov

---

[29] *Úlohy slovenskej textológie,* Slovenská literatúra I, 1954, 273–274.

predsa určitým štádiom vývoja".[30] Závažným nedostatkom je aj to, že sa pri kritike textov dostatočne nerozlišuje medzi prózou (ako aj drámou) a poéziou, v ktorých sú v tomto ohľade značne rozdielne pomery a požiadavky.

Doterajší vývin našej edičnej praxe bol jednostranný v tom, že sa textologická problematika riešila skoro výlučne na materiáli z umeleckej prózy, ktorej sa vydáva nepomerne viac, a tieto skúsenosti a poznatky sa prenášali aj na poéziu bez dostatočného odlíšenia špecifických kritérií a postupov v oboch druhových oblastiach literatúry. Pri edičnej príprave básnických textov malo by sa skôr zásadne upustiť od akýchkoľvek hláskoslovných a tvaroslovných úprav, než pokračovať v doterajšej praxi (ako to bolo pri edícii J. Kráľa, J. Bottu, Hviezdoslava atď.) a jazykovými úpravami ochudobňovať estetické kvality básnických diel. Pri ďalšej edičnej práci nebude, pravda, možné vyhnúť sa hlbšiemu teoretickému osvetleniu a riešeniu týchto problémov.

IV

Hoci sa teda u nás dosiahol v textológii nepopierateľný pokrok, celý rad otázok ostáva ešte v teórii i praxi nedoriešený a nevyjasnený, na čo nevyhnutne musí doplácať úroveň edičnej práce. Ukázalo sa, že jednotné a objektívne zdôvodnené zásady sú pri každej textologickej práci nepostrádateľné. No v praxi sa môžu osvedčiť len vtedy, ak sa nepokladajú za dogmy a nefetišizujú sa. To sa týka tak metód výberu základného textu, ako aj jeho kritiky. Otázky jazyka majú u nás celkom špecifický význam a vyžadujú si osobitnú teoretickú pozornosť.

V našich pomeroch sa edičný vývin ustálil takmer výlučne na tzv. čitateľskom čiže populárnovedeckom type edícií, z čoho nijako nevyplýva zníženie nárokov na vedeckosť jeho prípravy zo stránky textovej i edičnej. Aj tu platia v plnom rozsahu metodické zásady textológie. Vedecky preverený, autentický text diela musí byť základom každého moderného vydania, bez ohľadu na to, či sa pri ňom mohlo vyjsť z tzv. akademického (t. j. úplného a vystrojeného vyčerpávajúcim kritickým a vysvetľovacím aparátom) vydania tvorby spisovateľa. Takýto text je záväzný pre akúkoľvek inú edíciu (s výnimkou niektorých účelových edícií, ako sú napr. školské texty; osobitná je aj otázka dramatických textov ako podkladu javiskovej realizácie a pod.).

Ukázalo sa, že estetická analýza textu nadobúda čoraz väčší význam. Ťažkosti jej uplatnenia nie sú, pravda, len v subjektívnosti a labilnosti estetického hodnotenia alebo v doterajšej nespoľahlivosti jej metód. Samotný pojem „umelecký zámer" či „tvorivá intencia" neslobodno chápať zjednodušene, iba ako plne uvedomenú a cieľavedomú činnosť, „zhotovovanie" diela autorom. V tvorivom procese umelca sú prítomné prvky neuvedomené, intuitívne práve v oblasti básnickej štylistiky, rytmu, kompozície, ba aj v celkovej koncepcii diela. Dokazuje to častý nesúlad medzi objektívnym zmyslom a dosahom diela a subjektívnym zámerom autora. Objektívne funkčné využitie jednotlivých prvkov a zložiek diela, ktoré si autor ani nemusí uvedomovať, zisťuje často až dodatočný vedecký výskum. To preto, že tvorba spisovateľa je súčasťou nadindividuálneho, objektívne determinovaného procesu literárneho vývinu.

---

30 Jégé, *Spisy V*, Bratislava 1957, 366.

Umelecký zámer autora, jeho tvorivú intenciu treba teda chápať ako zámernú tvorivú činnosť s mnohými prvkami subjektívne neuvedomenej zámernosti. To, pravda, vrhá osobitné svetlo na hlavný princíp textológie — tvorivú vôľu autora a všetky metodické zásady z neho odvodené. Pri ich uplatňovaní treba pamätať na špecifické momenty tvorivého procesu v umení.

Textológ nesmie mať pred očami iba literárny text alebo varianty textu, ale musí ich vidieť v širších literárnohistorických súvislostiach, ako súčasť celkového literárneho procesu.[31] Iba tak sa textológia dostane na úroveň literárnohistorickej vedy, pretože literárne dielo a jeho text nie je len súčasťou individuálneho vývinu spisovateľa, ale produktom a výrazom širšieho, objektívnymi zákonitosťami sa spravujúceho vývinového procesu literatúry.

Keď sme spomínali, že sa v teoretickej úrovni textológie ako aplikovanej disciplíne nevyhnutne odzrkadľuje súčasný stav literárnej vedy, mali sme na zreteli práve to, že doteraz v nej zaužívané metódy neumožňujú ešte úplné zjednotenie objektívnych historických hľadísk s momentami tvorivej iniciatívy a zodpovednosti spisovateľa, na ktorých sa zakladajú doterajšie textologické metódy. Platné zásady textológie a metódy z nich vyvodené sú za terajšieho stavu literárnej vedy najúnosnejšie a zaručujú najvyššiu nateraz možnú mieru objektivity, hoci ich aplikácia neraz naráža na ťažkosti a problémy. No azda ďalší vývin literárnej vedy, ktorý prinesie hlbšie preskúmanie špecifických procesov literatúry a všestrannejšie uplatnenie historicky poňatej estetickej analýzy, umožní v budúcnosti aj prehĺbenie metód textológie. To by mohlo z textologickej praxe odstrániť doterajšie prvky subjektívnosti a znamenalo by kvalitatívne novú etapu vo vývine textológie, prinášajúcu celkom nové perspektívy jej metodiky.

*

Posledná diskusia o textologických otázkach bola u nás pred viac ako piatimi rokmi. No od toho času — ako sme uviedli — nepokročilo sa v riešení najzávažnejších textologických problémov. Navonok sa zdá, že je všetko vyriešené a v najlepšom poriadku. Predchádzajúce skúsenosti a závery sa nerušene uplatňujú v edičnej práci s ďalšími autormi. No kým predtým vychádzali články a rozbory Felixove, Rosenbaumove a Šmatlákove, teraz okrem M. Prídavkovej, editorky Kukučínovho diela, ktorá pravidelne referuje o zahraničnej textologickej literatúre, nepredstupuje nikto pred verejnosť so svojimi skúsenosťami a problémami edičnej práce. Pri recenzovaní novovychodiacich edícií ich textologická stránka ostáva mimo pozornosti kritiky. Iste aj preto, že sa u nás doteraz neudomácnili metódy kolektívnej spolupráce a kontroly pri edičnej príprave diel slovenskej literatúry.

To všetko dokazuje, že je potrebné opäť sa vrátiť k textologickým problémom a dostať sa o krok vpred v ich riešení. Cieľom týchto riadkov bolo dať podnety k takejto diskusii.

---

[31] St. Šmatlák správne namietal v polemike s A. Kostolným, že zásahy do Hviezdoslavovej syntaxe robili síce jeho verš „hladším", presnejším v duchu stopového rytmického kánonu, ale „ho ochudobňovali o také diferenciačné prvky, ktoré sú práve koncom 70. rokov významné z hľadiska Hviezdoslavovho úsilia o konštituovanie slovenského jambu" (Nová literatúra, december 1957, 31).

KRITIKA

LITERATÚRA OD PREVRATU PO SÚČASNOSŤ

Doc. dr. Miloš Tomčík, *Dejiny novšej literatúry od prevratu po súčasnosť*. Tlačené rotaprintom pre internú potrebu poslucháčov Filologickej fakulty UK a VŠP. V edícii vysokoškolských učebných textov vydalo Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1959, strán 251.

Periódu slovenskej literatúry, načatú po prevrate r. 1918 a doteraz nedokončenú, pokúša sa po prvý raz samostatne a v celej šírke spracovať až táto Tomčíkova učebnica. J. E. Borova *Poézia povojnového Slovenska* dotýka sa len poézie a končí tridsiatymi rokmi, keď sa vývinový proces, príznačný pre túto periódu, ešte zďaleka nerozvinul. V Mrázových *Dejinách slovenskej literatúry* je táto perióda — nevyhnutne neúplná, lebo jeho dielo vyšlo r. 1948 — včlenená do celkových dejín a už zo samého rozdelenia látky v knihe vyplýva, že sa touto tematikou zapodieva tým zbežnejšie, čím menej je spracovaná. Monografií z tohto obdobia je málo a zaujímajú sa iba o niektoré obdobia a osobnosti. Tomčík sa teda podobral na úlohu historiograficky ťažkú, ba priekopnícku a nesmieme sa čudovať, ak sa mu na prvý raz celkom nepoddala.

Kým začnem s charakterizáciou a rozborom Tomčíkovho diela, treba si ujasniť, nakoľko vedecky obstojí jeho hlavný periodizačný termín „od prevratu po súčasnosť". Túto jeho pojmoslovnú nejasnosť a číru empirickosť, vyplývajúcu s neukončenosti spracúvanej periódy, nateraz nechávam stranou, objasníme si, či obsah tejto periódy má samostatný, ucelený literárny charakter. Rozbitie Rakúsko-uhorskej monarchie, vstup do nových kultúrno-spoločenských a ekonomických vzťahov mal istotne nesmierne dôsledky aj pre literatúru a treba si uvedomiť, že hoci dejiny literatúry ako časť nadstavby závisia od dejín ekonomických a politických, jednako majú svoj relatívne samostatný priebeh, čo sa prejavuje niekedy v tom, že ekonomicko-politický vývin doháňajú ba dokonca i predbehujú. Spomeňme si len na často citovaný príklad periódy štúrovskej v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 19. stor., ktorá revolúciou vlastne dohasína! Nemôže pre nás ostať bez povšimnutia, že akokoľvek má nástup mladej generácie v dvadsiatych rokoch celkom nové tóny, v podstate je to ešte rozvíjanie impulzov z konca 19. stor. a z prvého desaťročia 20. stor. Tieto impulzy, začínajúce symbolizmom a prechodiace rozličnými fázami — tzv. izmy — siahajú hlboko do konca štyridsiatych rokov a nemožno ich vplyv nepozorovať aj teraz, čo naznačuje veľmi jasne pre každého skúmateľa literatúry, že je tu akási spoločná väzba, spájajúca obdobie širšie, ako je „od prevratu po súčasnosť". Naproti tomu niet nijakých pochybností, že aj keď toto obdobie je časťou širšej periódy, jednako má aj vlastné prifarbenie a relatívnu samostatnosť, ktorá ospravedlňuje ponímať ho ako periódu užšiu v rámci periódy širšej. V tomto a jedine v tomto zmysle možno prijať Tomčíkov empirický termín „od prevratu po súčasnosť" s tou výhradou, že podrobné rozdelenie látky pre novšie obdobie príde definitívne aj tak len po dlhšom odstupe.

Staršia historiografia literatúry odmietala podávať synteticky literárnu látku jednej až dvoch posledných generácií, a malo to aj svoje zdravé príčiny. Nesmierna spoločenská premena, prechod od triednej spoločnosti k socializmu pôsobí na literárnu históriu požiadavkou, aby pracovala rýchlejšie a aby čo najskôr ukázala vzťahy medzi literatúrou a socialistickou spoločnosťou a najmä spätný tlak literatúry na spoločnosť v štádiu premeny. Táto požiadavka bude pre každého socialistického literárneho historika pochopiteľná a samozrejmá. To nás však nezbavuje povinnosti striktne dodržiavať

kautely vedeckej práce a nezjednodušovať si ju pre pracovné pohodlie alebo pre závery, zaliečajúce sa našej netrpezlivosti a hoci najušľachtilejším túžbam. Kto by pochyboval o Tomčíkovej vôli hľadať a zisťovať pravdu? A jednako sa tým ešte nevyvaroval zjednodušeniu už vo svojom hlavnom periodizačnom termíne, ktorý mu potom zaviňuje chronické ťažkosti v rozdelení a podávaní látky.

Tomčík ako marxistický historik našej literatúry uvedomuje si jasne nielen závislosť literatúry od základne ekonomicko-politickej, ale i jej relatívnu nezávislosť, ako to zreteľne aj vyslovuje: „... To čo sa odohrávalo v oblasti ekonomickej, čím žila politika, to viac alebo menej rezonovalo aj v jednotlivých umeleckých druhoch. Intenzita tejto rezonancie závisela však v prevažnej miere od subjektívnych momentov: od toho, ako boli kultúrni a umeleckí pracovníci pripravení na nové obdobie národného vývinu, aký bol ich svetonáhľad, ako študovali otázky súvekého života, ako teoreticky rozumeli materiálu svojej umeleckej tvorby (to znamená životu), aký bol ich obzor v medzinárodných problémoch, aká bola ich etika, talent a konečne, ako ovládali prostriedky umeleckej tvorby a ako sa stavali k dovtedajším výsledkom nášho literárneho diania" (str. 4). Tieto slová obmeňuje a doťahuje ešte pri každej príležitosti, aby nemohlo byť pochybností, že nestotožňuje literárny vývin s vývinom ekonomickým a politickým. Jednako sa mu však nakoniec záver šúverí do takéhoto zjednodušujúceho základného pohľadu: „... Dejiny literatúry vôbec sa obyčajne charakterizujú ako ustavičný boj medzi realistickými a nerealistickými (v podstate romantickými) prúdmi. Tento princíp možno vystopovať aj v slovenskom a českom poprevratovom slovesnom umení ..."; str. 5—6). Dosť! Daromne vysvetľuje hneď zatým: „Spisovateľ, ktorý používal v poprevratovom období realistickú tvorivú metódu (bol pritom pokrokovej orientácie a mal opravdivý talent), mal najväčšie predpoklady zobraziť skutočnosť mnohostranne a pravdivo. To však neznamená, že všetky umelecké postupy, ktoré sa u nás vyskytovali, sú vždy svojou povahou antirealistické a nemajú nijakú poznávaciu hodnotu. Od konca 19. stor. sa rozšírila škála umeleckých prostriedkov a sú prípady, že aj niektoré časti diel autorov tzv. protirealistickej orientácie majú pozitívnu vývinovú funkciu. V novších dejinách všetkých európskych literatúr vidíme často rozpor medzi politickým zameraním spisovateľa a jeho umeleckou metódou. Preto nemôžeme hovoriť o realizme ako o jedine možnom kritériu ..." atď. (str. 6). Keby Tomčík svoju myšlienku dôsledne uplatňoval, musel by v rozvrhu svojho diela postupovať ináč. Nebolo by sa mu stalo ani to, že mu jeho postup a v detaile často nesprávna periodizácia vyzdvihujú zjavy menšieho významu a zatláčajú zjavy, ktoré bez akejkoľvek pochybnosti hrali najvýznamnejší literárny zástoj.

Azda by sa mohlo proti mojim slovám namietnuť, že socialistický (marxistický) literárny historik bude hodnotiť jednotlivé zjavy ináč ako historik nesocialistický. Pripúšťam, ale potom to bude musieť vysvetliť a nadovšetko musí tú skutočnosť vidieť. Nikdy napr. nepochopí nijaký marxistický historik, že by mohlo z dejín slovenskej literatúry vypadnúť obdobie symbolizmu ako to, nasledujúc Mráza v jeho skriptách, robí Tomčík, ktorý potom zaraďuje Roya spolu s Rázusom a mladším Krčmérym do kapitoly *Zápas o pochopenie literárnej tradície* a Ľuda Ondrejova, Chrobáka, M. Figuli a ďalších zaraďuje spolu so Zguriškou do kapitoly *Ďalšie prejavy realizmu v slovenskej literatúre 30. rokov* atď. A nebude nikdy súhlasiť nijaký marxistický literárny historik ani s tým, že v polemike tesne po prevrate medzi tradicionalistami a novátormi stanovisko tradicionalistov predstavuje to, čo potom vyústi do socialistickej literatúry, a hoci do socialistického realizmu. To jednoducho neobstojí pred kritickým skúmaním, práve tak, ako neobstojí ďalšie jeho závažné tvrdenie, ktoré mu vnucuje nevyhovujúcu periodizáciu a krivi mu celú koncepciu.

Tomčík tvrdí (str. 32): „Kontinuita realizmu vo všetkých jeho stupňoch a kvalitách nebola v slovenskej povojnovej literatúre prerušená ..." Ak tomu dobre rozumieme, a všetky podobné výroky hovoria v jednakom zmysle, Tomčík teda hovorí, že medzi kritickým realizmom a socialistickým realizmom existuje nepretržitý rad spisovateľov a diel, z ktorých počiatočné sú ešte zreteľne kritickorealistické a posledné už socialistickorealistické. To je hrubý omyl! Medzi kritickým realizmom rázu Jesenského

a Tajovského a socialistickým realizmom rázu Jilemnického a Kráľa je protitradicionalistická perióda, ktorá vedome a úmyselne realizmus prerušuje. Dôkazy sú nevyvrátiteľné! A to: bez Jilemnického by nebolo bývalo u nás socialistického realizmu (a ešte detailnejšie: bez jeho pobytu v Sovietskom sväze), ale Jilemnický je po prvé rodom Čech, ktorý nenesie v sebe prvky slovenského kritického realizmu, po druhé od svojich literárnych počiatkov až do svojej cesty do Sovietskeho sväzu je nielen pasívnym účastníkom, ale aj veľmi významným reprezentantom expresionisticko-konštruktivistickej tvorby v menších prácach v Dave, ako aj vo *Víťaznom páde*. Jilemnický sa pre socialistickorealistickú tvorbu rozhodol nie nejakým tvorivým procesom, ale kritickou, teoretickou úvahou. A to vo väčšej-menšej miere platí aj o Poničanovi a Kráľovi. To všetko jasne dokazuje, že práve naopak oproti Tomčíkovej téze socailistický realizmus bol možný len po perióde antitradicionalizmu a po popretí kritického realizmu, ktorý pokladala bezvýnimočne celá mladá generácia za zastaralú a reakčnú manieru. To sú fakty a dosvedčujem to aj z vlastnej generačnej skúsenosti.

Z dialektického materializmu isteže vyplýva aj pre umenie požiadavka realizmu, ale ide tu o realizmus v zmysle filozofickom, a nie o nejaký historický „realistický" smer. Popiera azda niekto realizmus Majakovského alebo Erenburgov — a ako ďaleko má ich realizmus k realizmu kritickému! Tak ďaleko, že ich dialekticky popiera! Nech mi je tu dovolené uviesť Puškinov citát (z úvodu k *Borisovi Godunovovi a iným dramatickým dielam*, SVKL 1959, str. 12), ukazujúci, k akým paradoxom možno dôjsť pri mechanickom pridržiavaní sa historických termínov: „... lebo keď som sa dobrovoľne zriekol výhod vyskúšaného, zvykom posväteného umeleckého systému, snažil som sa nahradiť tento citeľný nedostatok verným zobrazením postáv, doby, historických pováh a udalostí — slovom, napísal som tragédiu skutočne romantickú." K čomu, a veľmi správne poznamenáva autorka úvodu Zora Jesenská v poznámke pod čiarou: „V Puškinovom poňatí slovo ‚romantický' znamená asi to, čo v našom ‚realistický' — ako vidieť aj z citovaného úryvku."

Literárny historik, pracujúci s časom, musí mať pre dlhšie a najmä novšie obdobie, svoju „transformáciu", tak ako ju má fyzik pri prechode z priestoru trojrozmerného a štvorrozmerného a najlepší na to je dialektický materializmus. Tomčík veľmi správne cíti, že jeho transformácia vzťahu sféry ekonomicko-politickej a literárnej je mechanická, nepružná, a preto potom na každom nápadnejšie nezhodnom mieste robí opravy ad hoc. Uvádzam aspoň niekoľko takýchto korekčných súdov. Záverom ku kapitole *Rozpory s tradíciou a nové vplyvy*, v ktorej antitradicionalizmus v podstate odsudzuje, končí výrokom, ktorý uvádza do pochybnosti všetko predošlé: „Literárne dielo poprevratových básnikov nemá rovnakú spoločenskú platnosť. Niektorí i pri nevyformovaných ideových problémoch a i pri všetkom zaujatí krásou samotnej poézie prechádzali obdobiami, v ktorých nemohli uniknúť životu a nemohli mlčať alebo sa pohrávať so slovami..." Tomu sa dá rozumieť jedine tak, že práve títo mladí podávali obraz nového života a že sa im to niekedy podarilo, niekedy nie. Vo vzťahu k Hečkovi na str. 186 uvádza: „V období veľkej hospodárskej krízy sa stretávame s viacerými básnickými pokusmi, v ktorých sa ozýva najmä bieda našej dediny. Niektorí mladí básnici reagovali spontánne na tragické osudy dedinských ľudí. Svoje verše motivovali konkrétnymi skúsenosťami, ktoré ich znepokojovali. Obyčajne nevedeli nájsť odpoveď na pálčivé otázky, pretože nenazerali na skutočnosť dialekticky a izolovali od seba jednotlivé spoločenské javy. Ich poézia vytryskla odrazu, bez toho, aby bola pretavená nejakým skupinovým programom a precizovaná ustáleným svetonáhľadom" atď. Na str. 187 v kapitole *V znamení prílivu modernistických prúdov*: „... Veľká časť týchto smerov mala charakter l' art pour l' artizmu. Už touto svojou povahou nemohla objektívne slúžiť záujmom pokrokových revolučných síl spoločnosti. To však neznamená, že netreba diferencovať jednotlivé modernistické skupiny. Sú medzi nimi rozdiely (neraz úplne podstatné), najmä čo do subjektívnej svetonáhľadovej alebo v užšom zmysle politickej orientácie ich predstaviteľov. V radoch modernistických literárnych skupín v Čechách i na Slovensku boli spisovatelia, ktorí boli význačmi regresívnych politických ideológií, a boli aj takí, ktorí podporovali revolučný zápas ľudu,

stáli v jeho strede a po páde kapitalistického spoločenského poriadku (nie na základe svojej predchádzajúcej tvorby, ale na základe živelne cíteného kladného vzťahu k socialistickým myšlienkam) našli cestu k literatúre, založenej na metóde socialistického realizmu a prijali tento princíp za svoj. Ba aj ich tvorba spred národnodemokratickej revolúcie má veľmi často pokrokové značenie a poznávaciu hodnotu (napr. poézia V. Nezvala)". (K tomu podotýkam len toľko, že V. Nezval až do smrti nikdy sa nepriznával k socialistickému realizmu, hoci sa pokladal vždy za spisovateľa socialistického!) A o samých nadrealistoch, ktorých popri predstaviteľoch katolíckej moderny pokladá Tomčík za najväčší odklon od realistickej tradície slovenskej literatúry, hovorí ináč celkom správne na str. 191: „... Nadrealisti pokladali negatívny vzťah ku skutočnosti za určitý sociálny príznak a protestné vyjadrenie postoja k životu. V tomto prípade možno pripustiť z hľadiska konkrétnej historickej situácie tridsiatych rokov relatívnu progresívnosť niektorých nadrealistov, najmä vtedy, ak vyslovovali (pravda, svojím spôsobom) nesúhlas s fašizujúcimi tendenciami buržoáznej demokracie" atď. A na str. 201 hovorí, zasa celkom správne, ale proti svojej hlavnej téze, k charakteru literatúry v období protifašistického boja: „... Je pochopiteľné, že aj v tomto období existovali rozdiely medzi jednotlivými skupinami z hľadiska tvorivej metódy a že ich hlavný význam si zachovali diela umelecky náročné, v pravom slova zmysle realistické. No vzhľadom na vonkajšie podmienky vývinu slovesného umenia ťažisko vývinových rozporov nespočívalo v protiklade realizmu alebo nerealizmu, ale v tom, ako literatúra reagovala na dobové pomery, ako ich odmietala alebo prijímala. Hlavnú hodnotu si zachovávajú diela, podporujúce národnooslobodzujúci boj a povzbudzujúce vlastenecké city vo viere, že príde čas opätovného zjednotenia českého a slovenského národa." Takéto korektúry, ktoré by bolo ešte možno rozmnožiť, svedčia, že Tomčík pokladá za potrebné ustavične v konkrétnych prípadoch polemizovať so svojou hlavnou tézou. Táto polovičatosť a nedôslednosť však zapríčiňuje, že v mnohých prípadoch jeho súdy vyznievajú subjektívne, sú pokrivené, často podľa hľadiska, či hrá patričný jav zástoj v dnešnej súčasnej socialistickej literatúre.

Bolo treba zdôrazniť tieto veci, lebo nám ukazujú, z čoho nevyhnutne vyplýva subjektivizmus našej súčasnej kritiky: z nepevného, neadekvátneho noetického hľadiska. Bolo by hriechom vešať tento jav Tomčíkovi, kým, okrem zriedkavých výnimiek, je to všeobecným úkazom v našej súčasnej kritike. Objasníme ešte základnejšie na patričnom mieste, v čom je toho príčina.

A bolo to treba zdôrazniť aj preto, lebo mechanické lipnutie na „realizme" v literatúre do značnej miery pokrivilo Tomčíkovi pohľad na vývin našej súčasnej literatúry, čo sa javí očividne v jeho podrobnejšej periodizácii a v jej nomenklatúre. Tomčík nikde neuvádza, že symbolizmus bol v našej poézii tesne pred vojnou vedúcim. Lenže to je nielen nejaká taká bezvýznamná a zanedbateľná chybička: Krasko je doslova a do písmena magnus parens slovenskej poézie s malými výnimkami až dodnes. K tomuto veľkému impulzu treba nejako priradiť príslušníkov rozdielnych generácií: aj Roya, aj Krčméryho, aj „mladú slovenskú literatúru", a to práve tak Smreka a Lukáča, ako aj Novomeského a davistov, aj ich mladšiu vrstvu R-10, ba až nadrealistov, hoci u nich badať istý prelom tejto kraskovskej tradície a predzvesť niečoho nového. Keby bol Tomčík správne hodnotil tento prúd našej literatúry, nebolo by mu robilo ťažkosti zaraďovať ani prozatérov, s ktorými si nevie rady a zaraďuje ich bez akéhokoľvek pomenovania za spisovateľov z kapitoly *Zápas o pochopenie literárnej tradície* ako pêle-mêle Mitrovského, Hrušovského, Gašpara, s Braneckým, Elom Šándorom et tuti quanti, nepotreboval pod kapitolu *Ďalšie prejavy realizmu v slovenskej literatúre 30. rokov* zaraďovať ako quasi realistov Ondrejova, Chrobáka, Figuličku a Bodenka, spolu so Zguriškou alebo Zúbekom atď., atď. Nepotreboval kapitolu *Pokusy o prekonanie indiferentizmu v literatúre*, ale bol by týchto členil jednoducho ako mladšiu vrstvu Davu atď., atď. Pritom mu to vôbec nemuselo znížiť, ale naopak bolo by vyzdvihlo na patričné miesto Poničana, Jilemnického a pokusy o socialistický realizmus ako najpriebojnejšej časti pokusov o socialistickú revolučnú literatúru. Tomčík tieto hľadiská nepopiera, ale ich zatláča do úlohy poznámok, korigujúcich jeho hlavné tézy.

Nazdávam sa, že Tomčíkova periodizačná nomenklatúra je taká nevýrazná a nepresná práve preto, že zamlčuje jeden z hlavných prúdov nášho literárneho vývinu a opisuje ho netypickým spôsobom, a práve tak netypický ho i pomenúva. Niektoré jeho periodizačné názvy nemajú ani hodnotu pojmu alebo definície, ale sú len obrysom so všetkou neurčitosťou, ako napr.: *Z prvej svetovej vojny, Národné oslobodenie a literatúra. Nejednotný vývin spisovateľov kritického realizmu. V stopách kritického realizmu, Zápas o pochopenie literárnej tradície, Rozpory s tradíciou a nové vplyvy* atď., atď. (k tým, čo sme uviedli), nehovoriac o tom, že kde mu zlyháva metóda, jednoducho priraďuje bez akéhokoľvek vysvetlenia ďalších členov, ktorých príbuznosť je niekedy skupinová, niekedy len generačná. Vcelku možno povedať, že Tomčík jasne tuší hlavné periodizačné články a zhyby, ale pre pomýlené tézy nevie ich čisto podať, ani výrazne pomenovať.

Pomýlená téza o neprerušenej kontinuite realizmu v slovenskej literatúre je nie Tomčíkova, on ju len prevzal. Vo svojej podstate je to teória nedialektická a nemarxistická, lebo popiera vývin dialektickým skokom, popiera princíp negácie, a miesto aby pomáhala presnejšie pozorovať fakty, ponúka ich nevidieť aj tam, kde bijú do očú. Kontinuita realizmu v slovenskej literatúre bola prerušená už symbolizmom a napr. taký realizmus Jesenského je nie jednoduchým pokračovaním realizmu Hviezdoslavovho, Vajanského, Kukučínovho, ale je znova dobytý ich popretím z nevyhnutných potrieb života. Ešte komplikovanejší je realizmus Timravín. A tak je to aj so socialistickým realizmom, ktorý nevzniká kontinuitne z kritického realizmu, ale naopak, dialektickým skokom a popretím „modernistických" prúdov, ktoré už samy boli popretím kritického realizmu. Dôkazy uvádza už Tomčík vo všetkých svojich korektúrach a vysvetleniach, v ktorých napriek svojej téze konštatuje progresívnosť „výnimiek", napodiv tak početných, že už nepotvrdzujú, ale vyvracajú pravidlo.

Omnoho šťastnejšiu ruku má Tomčík tam, kde prechádza od všeobecných partií ku konkrétnym zjavom. Hoci sa nevyvaroval často zbežnosti charakterizácie, jednako takmer nikdy pred samou postavou nepodľahol hotovým klišé, ale podal svoj úsudok, ktorý sa zhoduje s pravdou, alebo jej je aspoň veľmi blízky.

Podobne v poňatí slovenských dejín a slovenskej literatúry prenáša Tomčík do svojho diela niektoré omyly, ktoré síce nemajú taký zásadný vplyv na jeho koncepciu, ale predsa len v detailoch skresľujú jeho vývody. Treba na ne poukázať a vyvrátiť ich, lebo sú, tak sa zdá, v organickom súvise s jeho vedúcimi tézami.

V snahe čo najväčšmi priblížiť spoločný vývin slovenského a českého národa a slovenskej a českej literatúry, Tomčík, najmä v prvej kapitole, *Z prvej svetovej vojny*, stotožňuje pomery v Uhorsku s pomermi v Rakúsku. Napr. na str. 9: „... Až príliš boli citeľné dôsledky imperialistickej vlády, ktorá nedbala na záujmy všetkých národov a národností na území bývalého Rakúsko-Uhorska a svojimi hospodárskymi, politickými a kultúrnymi opatreniami podnecovala ľud rozsiahlej ríše k nespokojnosti..." Inde (str. 11): „Vládne kruhy chceli zámerne mýliť všetky národy Rakúsko-Uhorska v pohľade na vojnové udalosti, na náladu armády a jej neochotu bojovať..." atď. Treba zdôrazniť, čo Tomčík ako mimochodom niekedy aj uvádza, že pomery v českých krajinách a na Slovensku boli celkom rozdielne, že Slováci a Česi žili v rozdielnych štátoch, pod rozdielnymi vládami, pod rozdielnymi zákonmi a žili v rozdielnej kultúrnej a politickej atmosfére. Preto je nesprávne stotožňovať hoci tie isté zjavy a chybou je hovoriť o nich jedným dychom, takže často sa podľa textu nedá zistiť, na koho sa patričný výrok vzťahuje, či na Slovákov a či Čechov, čo, samozrejme, nie je jedno. Keď Tomčík konštatuje, že „Tento protestný postoj ľudu nevedela vyjadriť ani jedna politická strana na Slovensku", nemá to jednakú platnosť, keďže na Slovensku nebolo ani všeobecné volebné právo, ani zhromažďovacia sloboda politických práv a žilo sa pod útlakom najstrašnejšej oligarchickej despócie, s pomermi v Čechách, kde všetko toto bolo! (Tomčík ani len nespomenie, že ani v Čechách až do r. 1917 neprejavila toto stanovisko ľudu ani jedna politická strana!) Preto treba celkom jasne konštatovať, že všeobecné pomery a pomery v literatúre boli celkom rozdielne až do r. 1945 a vplyvy do týchto čias boli miestneho alebo prechodného rázu.

To má zásadný význam. Tomčík sa ani nepokúsil včleniť slovenskú literatúru do prúdenia literatúry svetovej, a to nielen preto, že tým skreslil skutočnosť, ale aj na vlastnú škodu. Bolo by sa mu ukázalo, že štádium slovenskej literatúry okolo r. 1918, keď nebolo a ani nemohlo byť u mladšej generácie rozhodujúceho vplyvu českého, bolo približne rovnaké ako v literatúre nemeckej a maďarskej a zhodovalo sa vcelku so štádiom literatúry svetovej. Správne je potom konštatovať vplyv proletárskej slovenskej literatúry, lebo tu prijíma slovenská literatúra naozaj nové impulzy, ktoré sa podobali impulzom sovietskym, v čom má česká literatúra vo svetovej literatúre mimoriadne postavenie. No pri všetkom prejímaní takýchto vzorov, najmä potom neskôr ešte poetizmu a nadrealizmu, slovenská literatúra, ako je očividné každému, sa v týchto časoch orientuje samostatne, a hoci niekedy aj prostredníctvom literatúry českej, teda vyberá si svetové impulzy celkom podľa vnútornej zákonitosti. Ako len bolo možno obísť mohutný vplyv Adyho, ktorý zasiahol od Krčméryho priamo alebo nepriamo všetkých vedúcich básnikov? A práve také mohutné boli aj maďarské impulzy na prózu (Letz, Vámoš, Gašpar a najmä Urban!). Keby bol Tomčík začlenil slovenskú literatúru do svetovej, bol by sa mu objasnil súvis modernistických smerov s revolučnou literatúrou ruskou, nemeckou, maďarskou a iných, čo by si bolo vynútilo vysvetliť jej vznik a súvislosť s domácou tradíciou symbolistickou. Záverom: Áno, slovenská literatúra je v intímnom spojení s českou, ale to nenarušuje jej samostatnosť — veď ináč načo by písal Tomčík jej dejiny?

A druhá vec. Tomčík hneď úvodom píše: „Slovenská poprevratová literatúra je organickou súčiastkou celého novodobého vývinu nášho slovenského umenia, ktorého začiatok sa datuje od konca 18. stor." atď. Tomčík chcel vari vyzdvihnúť, že naša súčasná literatúra má od konca 18. stor. prudší dych a viac spoločných znakov ako s literatúrou staršou, ale to je formulácia nesprávna a nešťastná. Nuž a či nemali Krčméry, Hviezdoslav, Krasko a iní veľmi intímny a plodný vzťah k starším literárnym tradíciám, taký, že napr. Hviezdoslavove niektoré vynikajúce diela sú bez neho nepochopiteľné? To platí ešte pre najnovší čas o Krčmérym a kde je napísané, že sa to v budúcnosti neobnoví. Že sa nenájdu vzťahy tematické alebo štylistické atď.?

Michal Chorváth

MONOGRAFIA O DOBŠINSKOM

Andrej Melicherčík, *Pavol Dobšinský, portrét života a diela.* Vydalo SVKL v Bratislave 1959, strán 209.

Na Slovensku sú zaužívané dva typy monografických prác: na jednej strane je to snaha o dôsledné zužitkovanie čo najväčšieho počtu dát o živote a diele osobnosti a na druhej strane snaha o zaradenie osobnosti do súdobých spoločenských pomerov. Možno povedať, že v našej monografickej praxi sa uplatňuje hľadisko biograficko-bibliografické a hľadisko historické. Obidve tieto hľadiská uplatňuje aj Andrej Melicherčík v monografii o Dobšinskom, najmä v prvej polovici. Dôkladne sa zaoberá kultúrnopolitickými pomermi tridsiatych a štyridsiatych rokov minulého storočia a rovnako dôkladne si všíma počiatky Dobšinského literárneho formovania. Pravda, Melicherčík sa usiluje aj o čosi iné. Hlavne v druhej polovici knihy chce znázorniť Dobšinského účinkovanie z hľadiska základnej jeho činnosti v oblasti ľudovej slovesnosti. Tu aj upúšťa od úplnosti bibliograficko-biografických údajov (čo, pravda, nie je zvládnuteľné vzhľadom na mnohostrannú Dobšinského činnosť i na obsiahlosť pozostalosti) a len v menšej miere uplatňuje aspekt historicko-spoločenský.

Táto metodologická nejednotnosť Melicherčíkovej knihy prejavuje sa zvlášť v proporcionalite jednotlivých úsekov Dobšinského činnosti. Na to, aby autor monografie znázornil počiatky Dobšinského literárnych prác počas jeho pôsobenia v Levoči, ktoré spadajú do obdobia rokov 1844—1848, pospomína históriu bratislavskej Spoločnosti

a Ústavu v tridsiatych a štyridsiatych rokoch i históriu levočského Ústavu. Teda naširoko znázorní kultúrnopolitické ovzdušie Dobšinského ranej mladosti, vypočítava všetky jeho prvotiny, ktoré sú však už výplodom novšej kultúrnej orientácie štyridsiatych rokov a súvisia len nepriamo s kultúrnopolitickým hnutím štúrovcov v tridsiatych rokoch. Oveľa bližšie sú spojivá so súdobou umeleckou praxou štúrovcov, ako ju poznáme z almanachu Nitra a z Orla tatránskeho. A tak Melicherčík napriek najlepšej snahe čo najúplnejšie charakterizovať Dobšinského počiatky nevenoval dostatočnú pozornosť vyhmataniu tej stránky Dobšinského činnosti, ktorá bola preňho v nasledujúcich obdobiach charakteristická a v ktorej je Dobšinského význam. Na 66. strane (teda v tretine knihy) Melicherčík, uzatvárajúc študentské roky Dobšinského, píše: „Teraz nebolo ešte ani zďaleka jasné, v čom bude spočívať ťažisko jeho ďalšej práce. Ako sa tieto schopnosti rozvinú v jeho ďalšom živote, to bude záležať predovšetkým od podmienok, do akých sa dostane v nasledujúcich rokoch a desaťročiach. Podľa toho sa bude rozvíjať aj celá jeho ďalšia práca."

Melicherčík si je však vedomý, že ďalší vývin Dobšinského nezáležal iba od „podmienok, do akých sa dostane," ale aj od dispozícií a záujmov, lebo v ďalších častiach si všíma predovšetkým Dobšinského životné osudy v zhode s tradíciou záujmu o ľudovú slovesnosť a jeho cieľavedomú prácu v tejto oblasti. A tu by sa azda žiadalo bližšie osvetliť kultúrne ovzdušie šesťdesiatych rokov, kedy štúrovská generácia už netvorila kompaktný celok ako v štyridsiatych rokoch, ale bola názorove diferencovaná. Nielen Dobšinského počiatočné práce sú poznačené vkusom a ideovým prúdením svojej doby, ale aj neskoršie jeho práce, napísané v zmenených spoločensko-kultúrnych pomeroch. A tieto pomery vplývali aj na Dobšinského prácu nielen v oblasti ľudovej slovesnosti, ale aj v jeho kritickej činnosti, čo sa prejavuje tak v prácach Melicherčíkom uvádzaných (*Básne dramatické J. Záborského, Beskydov a Kubáni*), ako aj v posudkoch diel, ktoré dochádzali na matičné súbehy.

Spomínané problémy vynárajú sa aj v súvislosti s charakterom Melicherčíkovej monografie. Hľadisko vedecko-popularizačné sa prekrýva s hľadiskom odborným: Melicherčík oboznamuje s dielom Dobšinského, komentuje ho i analyzuje, uvádza faktografické údaje a zároveň vytvára obraz kultúrno-spoločenských pomerov. Možno povedať, že sa Melicherčíkovi podarilo spojiť hľadisko vedecko-popularizačné s hľadiskom odborným tak, že nie sú v protiklade, ale sa navzájom doplňujú. A predsa vynoruje sa opäť metodologicky problém: vystihujú miesta Dobšinského pobytu, podľa ktorých sú zostavené jednotlivé kapitoly, charakter jeho činnosti pre to-ktoré obdobie? Aj keď miesta pobytu sú spoľahlivým vodidlom chronologickým, jednako pre Dobšinského je určujúca náplň jeho práce. To si autor monografie aj uvedomuje a snaží sa tieto aspekty ujednotiť. Zdá sa nám, že kvôli ucelenosti žiadalo by sa zaradiť Dobšinského básnické počiatky hneď po celkovej charakteristike študentského hnutia v Levoči, spojiť počiatky záujmov o ľudovú slovesnosť s Dobšinského činnosťou v tejto oblasti a konečne Dobšinského kritickú a publicistickú činnosť nezaradiť iba ako doplnok jeho diela, ale chápať ju v tesnom spojení s hlavnou orientáciou Dobšinského účinkovania.

Uvedomujeme si, že je ťažko písať o osobnosti, ktorá aktívne zasahovala do najrôznorodejších oblastí kultúrneho života. Veď Dobšinský bol básnik, prekladateľ, teoretik, zberateľ a vydavateľ ľudových povestí, organizátor kultúrneho života, redaktor, publicista i činiteľ v cirkevnom živote. Melicherčík sa v monografii dotýka všetkých týchto oblastí, lebo chcel — ako to píše v závere — nielen nanovo zhodnotiť Dobšinského dielo, „ale zhodnotiť ho predovšetkým v jeho plnosti vôbec" (str. 188). A skutočne, v monografii sú cenné údaje o Dobšinského životných osudoch, o jeho práci. Nachádzame v nej nové, dosiaľ neznáme materiály. Zhodnotená je však najmä činnosť Dobšinského-folkloristu v tom najširšom zmysle slova. Táto časť nerozoberá len Dobšinského dielo v tomto odbore, ale Melicherčík v nej zároveň rieši dôležité otázky slovenskej folkloristiky devätnásteho storočia. Z tejto časti, ktorá je nesporne prínosom k dejinám slovenskej folkloristiky, možno vychádzať pri skúmaní problematiky vývinu ľudovej slovesnosti.

K tejto časti, ktorá je ťažiskom monografie, chceli by sme uviesť ešte niektoré

pripomienky. V hodnotení názorov na ľudovú slovesnosť v štyridsiatych rokoch pri nedostatku dobových materiálov bolo by potrebné viesť vývinovú líniu aj cez Štúrovu recenziu Francisciho *Slovenských povestí* (1845), v ktorej sú už načrtnuté tie podnety, ktoré neskoršie rozvádza Štúr v spise O národných piesňach a povestiach plemien slovanských (1853). Štúrova recenzia popri náhľadoch Francisciho azda najvýraznejšie odzrkadľuje dobové ponímanie ľudovej slovesnosti v štyridsiatych rokoch. Po náhľadoch Štúrových a počiatočných názoroch Dobšinského zasluhuje si pozornosť teoretický úvod k *Slovenským povestiam* (1858—1861), v ktorom sú už zárodky neskorších Dobšinského náhľadov. A nielen to: Dobšinský spolu so Škultétym tu — a aj v celom výbere a „zoštylizovaní" povestí — razia novú koncepciu v skúmaní a vydávaní povestí, ktorá sa nápadne odlišuje od koncepcie a spracovania, uplatneného v Němcovej vydaní slovenských povestí (1857—1858), ku ktorému mali obaja zostavovatelia aj vážne výhrady. A konečne v súvislosti s Dobšinského *Úvahami o slovenských povestiach* hodno sa zamyslieť nielen nad vplyvmi a hľadiskami hodnotenia, ale aj nad metódou skúmania, prečo nasledujúce generácie nadväzovali na *Úvahy* len v nepatrnej miere, považujúc ich z hľadiska novej pozitivistickej metódy, ktorá sa už v časoch písania *Úvah* pomaly udomácňovala, za čosi zastaralé.

Ešte niekoľko slov o Dobšinského vydávateľskej činnosti. Aj tu si treba osvetliť hľadiská, uplatnené v zbierke *Slovenských povestí* (1858—1861) a *Prostonárodných slovenských povestí* (1880—1883). Melicherčík správne upozorňuje, že v obidvoch prípadoch sa prihliadalo na čitateľské potreby, ktoré boli pri vydaniach rozhodujúcim činiteľom. Pravda, tieto vydania sa svojou koncepciou nápadne odlišujú. Vo vydaní *Slovenských povestí* (1858—1861) je koncepcia jasná: zostavovatelia tu systematicky roztrieďujú povesti podľa ich náplne a snažia sa predložiť len tie, o ktorých sa domnievali, že sú „najpôvodnejšie". Pri zostavovaní „*Prostonárodných slovenských povestí* (1880—1883) Dobšinský presnejšie nevymedzuje svoju koncepciu. Upúšťa od systematického triedenia nie preto, že „šlo mu skôr o to, aby každý jednotlivý zväzok obsahoval pestrý rozprávkový materiál a zaujal čitateľa", ako sa to domnieva Melicherčík (str. 169.), ale z nedostatku materiálu. Veď zaraďuje sem aj tie povesti, ktoré nepovažoval za vhodné uverejniť v *Slovenských povestiach.* Dalo by sa to azda vysvetliť aj tým, že Dobšinský v náhľadoch na povesti od prvého vydania sa dostal ďalej (rozhodne sa aj dostal, čo vidieť aj z jeho *Úvah o slovenských povestiach).* No podať „pestrý rozprávkový materiál" bolo skôr len východiskom z núdze, zvlášť keď si uvedomíme, že Dobšinský v problematike ľudovej slovesnosti bol stále systematikom. Tým však nijako nechceme znížiť ich hodnotu a význam v súdobých pomeroch.

Záverom možno konštatovať, že Melicherčíkova monografia spĺňa svoju úlohu v poznávaní našej kultúrnej minulosti, zvlášť v oblasti ľudovej slovesnosti, napriek uvedeným výhradám a napriek popisnosti v líčení iných oblastí Dobšinského činnosti.

Cyril Kraus

ŠTÚDIA O SLOVENSKO-BULHARSKÝCH VZŤAHOCH

Dr. Juraj Vlčev, *Z dejín slovensko-bulharských vzťahov do oslobodenia Bulharska r. 1878.* Literárnohistorický a bibliografický prehľad. Vydala Matica slovenská, Martin 1959. Str. 104.

Veľmi nám chýbajú monografické práce, osvetľujúce vzťahy Slovákov k ostatným národom, predovšetkým slovanským a susedným. Doteraz existujú temer len nábehy, vzťahujúce sa na zložitú problematiku súvislostí medzi slovenskou a inonárodnými literatúrami. Možno však predpokladať, že pri dnešnom stupni rozvoja historických disciplín u nás aj takéto medzery sa čoskoro zaplnia, čím sa podstatne prehĺbi a rozšíri poznanie našej minulosti a dokreslia jej zákonitosti. Osvetľovanie vzájomných stykov medzi národmi metodologicky spočíva dnes na plodných základoch, zaruču-

júcich účinný dosah bádateľských výsledkov aj pre dnešok, pre rozvíjanie socialistických vzťahov medzi národmi.

Autor štúdie o prvej novodobej fáze slovenských ohlasov na historické, politické a kultúrne skutočnosti bulharské má viacero základných predpokladov pre úspešné spracovanie svojej témy. Ako Bulhar dôkladne je oboznámený s bulharským materiálom a jeho začlenenosť do nášho vedeckého života na pracovisku Slovenskej akadémie vied umožňuje mu stále hlbšie a všestrannejšie prenikať do historickej problematiky slovenského a českého národa. Okrem toho Vlčev aj ideologicky a metodicky rozvíja sa v zhode s rozvojom historických disciplín v socialistickom Bulharsku a Československu, nehovoriac o jeho osobne zanietenom vzťahu k československo-bulharským vzájomným stykom.

Vlčevova štúdia spláca daň predovšetkým tomuto opravdivému zápalu za vec zbližovania našich národov. Chce popularizovať všetko pozitívne, čím sa naše národy v minulosti vinuli k sebe. To je úloha vďačná, ale i ťažká a, pravda, treba ju vykonávať na náležitej odbornej úrovni. Autor obetavo zhromažďoval materiál, usiloval sa ho správne triediť a hodnotiť, čím vykonal záslužnú prácu pre poznanie slovenských ohlasov na národnooslobodzovacie boje Bulharov od štyridsiatych rokov predošlého storočia do r. 1878. V druhej kapitole svojej štúdie osvetľuje, ako sa v tom istom období bulharské skutočnosti odrazili v slovenskej vede, v kultúrnej publicistike a najmä v krásnej literatúre. Vlčev opätovne pripomína, že jeho publikovaná štúdia tvorí len časť pripravovanej monografie o slovensko-bulharských vzťahoch. Terajšie výsledky svojich výskumov nepokladá za definitívne, spomínajúc pritom aj „bulharskú verziu“ svojej práce, ktorá je nateraz v rukopise.

Autor chronologicky líči narastanie slovenských záujmov o bulharský národ a náplň týchto záujmov. Vcelku správne neobmedzuje sa len na parafrázovanie a komentovanie historických dát, ale pomerne v širokom rozsahu začleňuje ich do širších dejinných súvislostí a v zhode s nimi ich potom hodnotí a triedi. Takto vystupujú mu do popredia pokrokové a demokratické zložky v slovensko-bulharských vzťahoch, pravda, charakterizované príliš zovšeobecňujúco a so sklonom k jednostrannostiam a k preceňovaniu pozitívnych faktov. Pri výklade slovenských ohlasov na začiatky novodobého bulharského národnooslobodzovacieho hnutia všíma si štúrovskú periodickú tlač (pritom Štúrove Slovenskie národnie noviny chybne vyhlasuje za denník) a viedenské Slovenské noviny. Tu bolo potrebné všimnúť si aj iné pramene, z ktorých Slováci čerpali poučenie o Bulharoch, predovšetkým českú publicistiku a vedu (najmä P. J. Šafárika nemožno obísť niekoľkými vetami pri osvetľovaní záujmov našich národov o Bulharsko), lebo najmä kultúrne časopisy české z tridsiatych a štyridsiatych rokov predošlého storočia mnohostranne mali domovské právo aj na Slovensku a prenikavo formovali slovenské myslenie a predstavy aj o ostatných slovanských národoch. Okrem toho, čo platí najmä pre roky neskoršie, slovenské rusofilstvo v podstatnej miere ovplyvňovalo naše vzťahy aj k ostatným slovanským národom. Vlčev pozornejšie pri tejto otázke sa pristavil iba v súvise s Jánom Palárikom a s jeho koncepciou slovanskej vzájomnosti.

Sledujúc ohlasy na bulharské veci u Slovákov, Vlčev vcelku bezpečne ukazuje, ako obsah a vyznenie týchto ohlasov boli podmienené ideologickou orientáciou ich pôvodcov a skupín, ktorých oni boli stúpenci. Pokúsil sa teda vyznačovať aj ideologickú vyhranenosť jednotlivých táborov v slovenskom živote, resp. ich predstaviteľov. Vychádzajúc však predovšetkým z ich vzťahu k bulharskej problematike, nemohol sa vyhnúť jednostrannostiam a skresľujúcim záverom. Takto mu vyšlo, čo je ináč podnetný postreh, ktorý by v kontexte slovenského vývinu bolo treba rozpracovať a overiť, že viedenské Slovenské noviny zaujímali pokrokové (autor rád používa označenie „revolučný“) stanovisko k bulharským a vari vôbec k slovanským veciam, čo iste platí len s dôrazným obmedzením. Rovnako aj pohľad na Martina Hattalu, odvodený primárne z jeho bulharských príspevkov, je jednostranný a najmä nemožno ho vyhlasovať za príslušníka protištúrovského tábora vo veciach spisovnej slovenčiny. Škoda, že Vlčev podrobnejšie nezačleňuje do svojich výkladov knihu o balkánskych Slovanoch, ktorá

r. 1868 vyšla na 422 stranách v preklade Jána Mallého, význačného publicistu v šesťdesiatych rokoch u Škarnicla v Skalici. Rozumie sa, na noviny takého typu, ako bola Grünwaldova Svornosť nemožno sa odvolávať pri osvetľovaní slovenského stanoviska k akýmkoľvek problémom, lebo hoci tieto noviny vychádzali po slovensky, s naším životom spájalo ich len to, že proti nemu vo všetkých súvislostiach rozhorčene bojovali.

Vo Vlčevovej práci cenná a podnetná je najmä druhá kapitola, osvetľujúca bulharistickú problematiku v našej vede a špeciálne v krásnej literatúre. Ako som už pripomenul, je tu citlivá medzera v nedostatočnom zhodnotení diela Šafárikovho. Bolo potrebné dotknúť sa aj otázky, ako Ján Kollár do svojich predstáv o medzislovanských vzťahoch zaraďoval bulharský národ a v týchto súvislostiach ani Štúr neobišiel Bulharov, hoci mal o nich dosť nejasné predstavy. Takýchto medzier niet však v odsekoch, v ktorých autor analyzuje udomácňovanie bulharských tém v našej krásnej literatúre. Obzvlášť cenné a vlastne objavné sú partie, v ktorých Vlčev aj na základe archívneho materiálu osvetľuje životné osudy a literárne pôsobenie Jozefa B. Bellu, autora básnickej povesti *Rajčo Nikolev*. Správne, s bystrými hodnotiacimi postrehmi charakterizoval autor aj bulharské námety v próze Záborského, A. F. Timku a mladého Jozefa Škultétyho. Tu sa iba žiadalo dopovedať, ako prístup k bulharským témam v našej literatúre sprostredkovali bližšie slovenské známosti juhoslovanských literatúr a pomerov, čo zasa nemožno osvetliť oddelene od českej literatúry. Ťažko pochopiť príčiny, prečo autor, ako sám hovorí, nevenuje pozornosť Ferienčíkovej povesti *Orol Selejský*, prečo vyhlasuje, že práca táto „svojím obsahom nepatrí celkom k bulharskej tematike“ a prečo sa nazdáva, že Ferienčíkova povesť je „očividný prepis cudzieho originálu“ (str. 84). Ani jeden z týchto argumentov neplatí. Hrdina Ferienčíkovej povesti je Bulhar, pôvodca jeho príslušnosť k bulharskému národu opätovne s veľkým oslavným dôrazom vyzdvihuje a iba dá mu bojovať za oslobodenie balkánskych národov spod tureckého jarma aj medzi Grékmi a najmä Albáncami. A nič neoriginálneho vo Ferienčíkovej umelecky typickej a ideologicky závažnej povesti nie je, autor sa odvoláva len na citát z chorvátskeho kalendára o svojom hrdinovi. Inak fabulu snuje celkom samostatne a dáva jej ideovú náplň, charakteristickú pre pomer Slovákov k národnoosloboditeľským bojom balkánskych národov.

Záverom teda môžeme povedať, že i keď Vlčevovi primárne išlo o popularizačnú prácu, i to prípravnú a predbežnú, jednako ona prináša podnetné výsledky, hojne materiálu a bystrých postrehov. Utrieďuje a so správnym nábehom hodnotí látku i problémy, dokazujúc zároveň, ako nástojčivo je potrebné, aby sme sa aj u nás viacej venovali osvetľovaniu našich vzťahov k iným národom a zložitým otázkam literárnych súvislostí. Rečové a vecné chyby pri starostlivejšej apretúre rukopisu mohli sa ľahko odstrániť (napr. Kulpín nie je mesto). V knihe sú rozsiahle cenné bibliografické poznámky (či azda preto redakcia štúdiu vyhlasuje za prácu „charakteru bibliografického prehľadu“?) a niekoľko priliehavých obrazových príloh.

Andrej Mráz

DVE ŠTÚROVSKÉ PUBLIKÁCIE

City vděčnosti mladých synů Slovenska. Na vydanie pripravil, poznámky a štúdiu napísal Vladimír Matula. Vydalo SVKL, Bratislava 1959.

Ctiboh Zoch, *Slovo za slovenčinu.* Edične pripravil, úvod, poznámky a vysvetlivky spracoval Ivan Stanek, doslov napísal Eugen Pauliny. Vydalo SVKL, Bratislava 1958.

V krátkom časovom rozpätí vyšli dve knihy zo štúrovského obdobia: kolektívne *City vděčnosti* a *Slovo za slovenčinu* od Ctiboha Zocha. Obidve knihy stihol rovnaký osud: vyše sto rokov ležali v rukopise. Veľký časový odstup medzi ich vznikom a vydaním literárnu históriu priam núti zamyslieť sa nad charakterom a historickým značením týchto publikácií.

Po ich prečítaní a po preštudovaní súdobých dokumentov a literatúry zisťujeme, že obsahujú ideovo-umelecké a kultúrnopolitické prejavy príslušníkov Štúrovej generácie, ktoré výraznejšie nevybočujú z rámca súdobej slovesnej spisby. Je síce pravda, že v týchto publikáciách sú isté ideovo-kultúrne otázky oveľa skoncentrovanejšie ako v prístupných štúrovských materiáloch, no ani v jednom ani v druhom prípade nejde o nijaké nové koncepcie. V dôsledku toho aj City vděčnosti aj Slovo za slovenčinu sú predovšetkým dobovými dokumentmi, ktoré, prirodzene, v mnohom dopĺňajú naše poznatky o štúrovskej epoche a odzrkadľujú stav a problémy súdobej spisby.

Keď tieto publikácie posudzujeme z odstupu celého storočia, javí sa nám ich problematika zložitejšia ako v čase ich vzniku. Obe sú príležitostné a úzko časove obmedzené. Reaguje sa v nich na konkrétne požiadavky dňa. Avšak len čo sa vývin udalostí pomkol dopredu a na program dňa prišli nové otázky, problematika Citov vděčnosti a Zochovho Slova za slovenčinu prestala byť aktuálna. To bola azda najdôležitejšia príčina, prečo knihy v čase svojho vzniku nevyšli. No z veľkého časového odstupu aj to, čo sa v danej etape kultúrneho vývinu považovalo za časove ohraničené, prerastá úzky dobový rámec, pretože v spomínaných dielach nachádzame čosi viac ako reakciu na isté udalosti, ktoré priamo vplývali na ich vznik. Nachádzame v nich vyhranenú ideovú platformu, z ktorej sa vychádzalo v konkrétnych kultúrno-spoločenských situáciách.

Pravda, táto ideová platforma len dokresľuje tie úsilia generácie, ktoré sú vyhranenejšie v známych, či už literárnych alebo politických prejavoch významných predstaviteľov štúrovcov. A tak i napriek tomu, že sú v týchto publikáciách mnohé originálne a podnetné myšlienky, treba ich chápať v historickom začlenení, aby bolo názornejšie vidieť, ako zapadajú do kultúrno-literárneho vývinu.

V samotných počiatkoch ideovo-umeleckého formovania štúrovskej generácie možno badať prudký rozlet. Hoci v prejavoch príslušníkov tejto generácie boli ešte neraz silné rezíduá kultúrno-umeleckej koncepcie generácie Kollára—Šafárika—Hollého, predsa nové ideovo-umelecké prúdy prenikali tak rýchlo, že často diela už v čase svojho uverejnenia sa pociťovali ako čosi zastaralé. Výrazným dokumentom na to sú *Básně* Augusta Horislava Škultétyho, ktoré vyšli r. 1840. Jozef Miloslav Hurban vo svojej recenzii, ktorú písal najpravdepodobnejšie koncom r. 1841, teda o rok po vyjdení zbierky, pociťoval, že je v nej ešte mnoho hmlistého, čo nespĺňa požiadavky kladené štúrovskou generáciou na poéziu. „Celá poézia Škultétyho ale nemá ešte skutočného základu; to čo tuší — tuší pravda ideál skutočný, lenže to samo tušenie je ešte veľmi všeobecnými čiarami (lineami) naznačenô. Právo, cnosť, sloboda, Slovanstvo nemajú tuná ešte svojho slova, ale tieto idey iba lolotajú, učia sa hovoriť. No ale to ani nežiadame ešte v tom veku, keď vieme, že sami starší naši spevci o tých veciach trebas pekne, ale len veľmi neisto vedeli hovoriť“ (Orol tatranský, 1846, č. 20, 154). V závere recenzie Hurban veľmi jasne formuluje, ako sa štúrovský básnik prebíja k novému básnickému vyjadreniu. „Mali by sme ešte jedno-druhé na srdci, ale vieme, že náš spevec od toho času, v ktorom tieto básne tvoril, sám v mnohom sa zmenil, by nám ešte svoje plody podal, o jeho poézii prehovoriť.“

Prijatie Škultétyho poézie nám v mnohom objasňuje situáciu v slovenskom literárnom živote na rozmedzí tridsiatych a štyridsiatych rokov. Možno povedať, že v tom čase slovenská literatúra každým rokom zaznamenávala nové úspechy. A tu sa aj črtá odpoveď na otázku, prečo okrem subjektívnych príčin City vděčnosti neboli uverejnené v čase ich zrodu.

City vděčnosti boli tvorené v období, keď slovenská poézia — zvlášť poézia mladých štúrovcov — sa čoraz viac vzďaľovala od starých, zaužívaných literárnych postupov. Klasicizmus v slovenskej literatúre bol stále viac a viac na ústupe — a mladej generácii sa otvárali nové obzory. Napriek všetkej úcte ku klasike a k antike slovenskí básnici inklinovali k európskemu romantizmu a pokúšali sa zužitkovať i námety historické a podnety ľudovej slovesnosti. Ak v čase, keď študenti bratislavského lýcea pristupovali k myšlienke osláviť mužov, ktorí „nejzasloužilejšími se stali o věc národní“ (v septembri 1836), otázka slovanskej spolupatričnosti bola zvlášť po uverejnení Kollárovej *Rozpravy o slovanskej vzájomnosti* aktuálna a konvenovala i dobovému umeleckému vkusu, za

krátky čas (koncom r. 1837) už sami organizátori pripravovanej publikácie pod vplyvom novej umeleckej orientácie pociťujú ju ako čosi zastaralé.

Hodno sa zamyslieť nad príčinami, prečo sa City vděčnosti stali v tak krátkom čase neaktuálne. Dielo malo byť manifestačným vystúpením štúrovskej generácie, nimi sa mala prezentovať v slovanskom literárnom svete. A mladí štúrovci skutočne zodpovedne pristupovali k svojmu dielu. Editor Vladimír Matula, uvádza dosť dokumentov na to, ako sa na pripravovanej publikácii pracovalo. Z nich zreteľne vidieť, že jednotlivé básne prechádzali prísnou kritikou, a do Citov vděčnosti prešli skutočne len tie najlepšie z veľkého množstva prác, ktoré mali zostavovatelia k dispozícii.

Zvlášť zaujímavé sú kritériá, akými sa básne posudzovali. Pripravovaná publikácia mala mať čisto príležitostný charakter. No na rozdiel od iných príležitostných básní, ktoré v tom čase hojne vznikali, a boli venované politickým činiteľom, alebo boli písané na isté príležitosti, básne Citov vděčnosti mali byť oslavou vedúcich osobností v slovanskom svete a nimi sa mala aj dokumentovať idea slovanskej spolupatričnosti. Teda v Citoch vděčnosti sa črtala nová línia príležitostných básní. Lenže ich vzorom bola ešte stále klasicistická óda so všetkými zákonitosťami a tvárnymi prostriedkami, akú v slovenských pomeroch pestoval najmä Ján Hollý. Postupy klasicistickej ódy stali sa tak aj východiskom pri posudzovaní kvality jednotlivých básní. Na zasadnutiach Spoločnosti v mene klasicistickej ódy kritizovalo sa na jednej strane oprostenie vznešeného štýlu a vôbec scivilnenie básnického prejavu — a na druhej strane zavrhovalo sa i hmlisté, romantickým pátosom nadnesené básnické vyjadrenie. Dôkazom sú zápisnice Spoločnosti, z ktorých uvedieme ukážky. Azda najpríznačnejšie výhrady oproti scivilneniu básnického prejavu nachádzame v posudku Hurbanovej básne *Na Palkoviča* z 21. februára 1837: „Práci na Palkoviča soudcové: Pellár, Červenák a Škultéty. Tito práci Hurbanové přednost dali, než i to podotkli, že se ona více prostomluvě podobá, nemá přiměřená epitheta, ani roucha básnířského, divotvorná slova obsahuje. Když tyto chyby a nedostatky z ní vyklídí, tak ji nechať jedenkrát pod soud podá.“ Rovnako nachádzame aj kritické slová proti „temným miestam“, proti romanticky ladenej poézii Štúrovej v básni *Na Pavloviča* v zápisnici z 3. marca 1837: „Soudcové prácí na Pavloviče: Červenák, Ollík a Volko čítali své soudy. Zpomenuli, že v práci Lud. Štúra se nalezají obojetná a temná místa, neurčitosti, šésta stropha vynechána buď, a na místo ní raději chvála muže nastoupiž. Jináče ji pro obrazy výtečné a ráznost pod tisk hodnou uznali.“

V básňach uverejnených v Citoch vděčnosti až príliš vystupujú podobné momenty; raz je to oprostenie „vznešenej“ reči klasicistickej ódy alebo „zahmlenosť“ vyjadrenia, inokedy náznaky subjektivistického ponímania osobnosti. Nie sú to už klasicistické ódy typu Jána Hollého. Samotná tematika bola už inej povahy a oslávená osobnosť so svojimi individuálnymi črtami bola začlenená do širších slovanských relácií. A tak bolo treba hodnotiť jej účinkovanie a jej dielo vzhľadom k idei slovanskej spolupatričnosti. Aj to je dôsledok, prečo sa ódičnosť v diele stráca.

Na pozadí Citov vděčnosti vidíme, že básnická prax bola priebojnejšia a išla rýchlejším tempom ako zastaralé estetické postuláty. Novoorientovaná ponášková a romanticky ladená poézia si už v čase, keď sa pracovalo na redakcii diela víťazne razila cestu. Dokladom na to sú napríklad Štúrove básne, ktoré uverejňoval v Květoch. A možno predpokladať, že mladí štúrovci v tom čase (koncom r. 1837) mali už vyhranenejšie názory na poéziu a pociťovali poéziu Citov vděčnosti za čosi zastaralé. Veď hlavný organizátor a duša celého podujatia Boleslav Vrchovský v liste zo 17. novembra 1837 ich chápe iba ako dobový dokument, ktorým sa mladé Slovensko zapojilo do slovanských relácií. „Jestli by ste je (City vděčnosti) snad tiskem vydati neměli, tak zhotovte aspoň několko krásně psaných a svázaných Exemplařů, pro Vaší, českého Museum, ruské Akademie etct. knihovny, aby sledy činnosti Vaší po velkém Slovansku se nalézali a potomstvu o Vás svědectví vydávali.“

Pravda, dnes chápeme City vděčnosti ako dokument dobovej ideovo-umeleckej orientácie štúrovcov. Na ich pozadí poznávame, ako sa slovenská poézia prebíjala k novému umeleckému vyjadreniu, hoci je v nich ešte mnoho starého, neoriginálneho a naučeného. Predsa sú tam pramienky toho, čo pre neskoršiu tvorbu štúrovcov bolo

charakteristické, zvlášť v oblasti ideovej a v obraznom vyjadrení. V Citoch vděčnosti sa totiž najvýraznejšie prejavuje scestie slovenskej poézie druhej polovice tridsiatych rokov. Ideová a umelecká kryštalizácia prejavuje sa vlastne v každej básni, čo nemá obdobu v nijakej štúrovskej publikácii z tohto obdobia. V dôsledku toho nemožno jednoznačne hovoriť, že „literárno-umelecká cena" týchto básní „sa pohybuje na úrovni Plodov a iných literárnych prvotín básnickej školy Štúrovej", ako to tvrdí editor publikácie.

Ak City vděčnosti nevyšli v čase svojho vzniku hlavne z dôvodov ideovo-umeleckých, Zochovo *Slovo za slovenčinu* nevyšlo predovšetkým z dôvodov kultúrnopolitických. Editor publikácie Ivan Stanek zozbieral rozsiahly materiál, na základe ktorého možno usudzovať, že Slovo za slovenčinu bol spis nanajvýš aktuálny, ktorým sa malo bezprostredne reagovať na útoky pražských *Hlasov* (1846). A tak aj jeho aktuálnosť bola vzhľadom na konkrétnu historickú situáciu časove veľmi obmedzená.

Slovo za slovenčinu má predovšetkým polemický charakter. Zoch sa polemicky stavia proti útokom na spisovnú slovenčinu — a tak isto polemicky je zahrotená aj jej obhajoba, vyzdvihnutie jej oprávnenosti, krásy a spoločenskej funkcie. V dôsledku toho Zochovi nejde o riešenie problému spisovnej slovenčiny z hľadiska lingvistického, ale z aspektu kultúrno-historického. A tu možno v plnom znení súhlasiť so slovami Eugena Paulinyho, že Zoch „dokazuje nám svojím dielom, že národný a jazykový vývin neodhadoval správne len Ľudovít Štúr, ale celá jeho generácia". Zochov spis treba teda chápať ako ohnivko v štúrovskom ponímaní otázok samostatnosti národnej i jazykovej.

Z dokumentov je zrejmé, že Štúr chcel vydať „obšírnejší spis" proti *Hlasom*. Zo zmienok v zachovaných Štúrových listoch sa dozvedáme, že do veci zainteresoval Sládkoviča, Hroboňa, Hurbana, Zocha, Zimániho, Škultétyho i Francisciho. A možno predpokladať, že pre jednotlivé príspevky vypracoval aj podnety, na ktoré mali pisatelia reagovať. Výrazným svedectvom je Štúrov list Sládkovičovi z 19. júna 1846. Sládkovič — iste preto, že bol už vo verejnosti známym básnikom a azda aj pre jeho článok *Národnie školy* (Národnie noviny 1846), v ktorom sa píše o zladení potrieb spoločnosti so školskou národnou výchovou — mal napísať „hlavný spis" (a nie Štúr, ako nedopatrením uvádza I. Stanek, pretože Štúr v citovanom liste výslovne hovorí, že vo svojom príspevku „najviac vystaví len ospravedlnenie" svojej osobnosti). Preto Štúr žiada Sládkoviča, aby sa zameral na najdôležitejšie otázky, súvisiace s charakterom publikácie. „Urobte pozorným naše obecenstvo na to, že Sbor Matičný Český takúto šprihaninu s výrazami zberby vydať mohol, že ju v dakoľko tisíc výtiskach vydal... Vyslovte svoje začudovania a žalosť nad tým, že takí mužia ako Šafárik, Palacký, Jozeffy s takými ľuďmi ako Šimko, s takými obškurantmi, ktorí krížom slamy na našu národnosť nepreložili ako Droppa atď. v jednom rade stoja... Nezabudnite pripomenúť dakedajší spor Kollárov s Čechmi, ako mu títo, menovito Chmelenský, Čelakovský a najmä Kamenický Slávy dceru znosili a zhnusili, na čo Kollár v Kvetoch i to okamženia preklínal, keď Slávy dceru spisoval... Píšteže vážne, ale prísne, píšte rečou porážajúcou." Ostatné príspevky mali sa zamerať na podobné problémy.

Svojím polemickým charakterom Zochovo Slovo za slovenčinu vhodne zapadá do pripravovaného Štúrovho „spisu" proti *Hlasom*. Aj keď v Štúrových listoch Zochovi niet priameho vyzvania k napísaniu článku, v ktorom by Štúr dával konkrétne „rady a poznamenania", aké nachádzame v listoch písaných Sládkovičovi a Hroboňovi, predsa možno predpokladať, že Zoch mal mať v pripravovanej publikácii svoje miesto. Veď jeho spis azda najdôslednejšie spĺňa požiadavky Ľudovíta Štúra, ktoré požadoval od pisateľov proti *Hlasom* a vhodne zapadá i medzi články, publikované v časopisoch (Ľ. Štúr, *Hlas oproti Hlasom**, *Ústrojnosť reči slovenskej*, Orol tatranský, 1846 a Hurbanova recenzia *Hlasov* v Slovenských pohľadoch 1846), v nejednom ich dopĺňajúc a rozvíjajúc

---

* Ivan Stanek v poznámke na str. 45 mylne uvádza, že Štúrova zmienka o rukopise proti *Hlasom* v liste z 2. mája 1847 sa vzťahuje na tento článok. Štúrov článok vyšiel už dávno predtým 10. a 21. júla 1846 na pokračovanie.

(Štúra v ponímaní kultúrno-historického vývinu a Hurbana v koncentrovanosti základného problému o spoločenskej funkcii spisovného jazyka).

Ľudovít Štúr, vidiac situáciu v slovenskom kultúrnom živote, usúdil, že zháňaním príspevkov pre pripravovanú publikáciu by sa vec oddialila — čím by „spis" stratil na aktuálnosti — rozhodol sa reagovať na pražské *Hlasy* v tlači. Uverejňuje osvedčenia za spisovnú slovenčinu zástupcov miest, krajov, korporácií i jednotlivcov a aj sám uverejňuje svoje články (*Hlas oproti Hlasom, Ústrojnosť*...). Aj keď v Štúrových listoch Hroboňovi a Zochovi zo začiatku r. 1847 sú zmienky o „spise" proti *Hlasom*, predsa možno predpokladať, že Štúr čoraz viac uvažoval o jeho menšom dosahu na verejnosti, tým viac, že reakcia v Čechách a u zástancov spisovnej češtiny na Slovensku bola nepatrná. Veď Sládkovič v článku *Verejná mienka o nás* (Národnie noviny 1847, č. 198—199), ktorý mal byť súčasťou „spisu" proti *Hlasom* (no nie už ten „hlavný spis", ktorý žiadal Štúr), z odstupu jedného roku nepoužíva už ani polemický tón a snaží sa iba vyzdvihnúť osobitosti slovenského národa, jeho reči a jeho existencie v spoločnosti iných národov. V článku výslovne píše: „Boj za materinskú našu reč proti neprajnej sestre Češtine alebo proti nesvedomite čechistickým Slovákom zdá sa rozhodnutý." Teda obrana spisovnej slovenčiny v polovici r. 1847 strácala už na aktuálnosti. Na program dňa prichádzali časovejšie politické a spoločenské otázky, ktoré sa dostávali do popredia či už v Štúrových politických článkoch, alebo v jeho snemových prejavoch, namierených proti feudalizmu a národnostnému útlaku. Je príznačné, že práve v polovici r. 1847 strácajú sa aj zmienky o Zochovom Slove za slovenčinu.

Nemožno síce jednoznačne tvrdiť, že Zochov spis stratil r. 1847 celkom aktuálnosť. Veď samému Štúrovi na ňom veľmi záležalo. No doba prinášala nové problémy, na ktoré bolo treba reagovať. A tak ako pri Citoch vděčnosti aj pri Zochovom Slove za slovenčinu stretáme sa s podobnou problematikou: nech v nich boli akokoľvek pozoruhodné a výstižné postrehy a formulácie, prílišné zdôrazňovanie časových otázok odsunulo ich do úzadia.

Záverom o oboch publikáciách možno povedať, že v nich máme cenný dokument štúrovskej ideovej orientácie a bližšie poznávame pozadie dôležitej epochy v našom živote. Stretáme sa totiž s názormi, ktoré v čase svojho vzniku tvorili organickú súčasť názorovej orientácie, no dnes možno ju poznať iba na podklade roztrúsených dokumentov — a tak každý príspevok nám dokresľuje súdobú ideovo-umeleckú situáciu. Obe publikácie sú edične slušne pripravené. Len škoda, že sa editori viac sústredili iba na historické fakty ako na postihnutie ideovo-kultúrneho diania, čo by v mnohom pomohlo začleniť publikácie do súdobého kultúrneho života a osvetlili by sa tak v plnšej miere dôležité medzníky štúrovskej epochy.

Cyril Kraus

FAUSTOVSKÁ LEGENDA

Legenda o doktore Fauste. Izdanie podgotovil V. M. Žirmunskij. Literaturnyje pamiatniki. AN SSSR. Moskva—Leningrad 1958. Strán 573.

Postava doktora Fausta sa stala už od 16. stor. stredobodom literárneho záujmu. Moderná veda ustálila, že Faust je historicky doloženou osobnosťou, ale legenda zničila každú stopu po jeho pôvode a živote. Nové a nové historky a anekdoty, strašidelné i rozmarné, často i túlavé motívy a sujety prilipli k tejto postave, ktorá sa v ústnom i literárnom procese vyvinula v plnokrvný životný typ, zaujímajúci, predovšetkým vďaka Goethemu, úctyhodné miesto v galérii literárnych postáv vedľa Dona Juana, Hamleta, Dona Quijota a i. Ukázať na historických dokladoch a literárnych dielach, ako sa vyvíjala legenda o doktorovi Faustovi — tento cieľ si vytýčil zostaviteľ a redaktor knihy *Legenda o doktorovi Faustovi*, popredný sovietsky germanista, korešpondujúci člen AN SSSR, profesor V. M. Žirmunskij.

Materiál knihy *Legenda o doktorovi Faustovi* pozostáva z historických, legendárnych a literárnych dokumentov, ktoré dosvedčujú jestvovanie a rozšírenie ústnej tradície o Faustovi, časom prerastajúcej v tradíciu literárnu. Texty veľmi starostlivo preložili: S. A. Akuľanc, R. V. Frenkeľ, Je. G. Etkind, N. N. Amosovová a V. Je. Gakkeľ-Arens. Prvá časť knihy obsahuje vzácne a zaujímavé svedectvá o historickom Faustovi a vzniku legendy, ako ich udávajú pramene 16. stor. Druhá časť je venovaná knihe ľudového čítania o Faustovi od Johanna Spiesa z r. 1587 s najdôležitejšími doplnkami z iných vydaní. Tretia časť poskytuje svedectvá a materiál o inscenáciách hry *Doktor Faust* na javiskách nemeckých potulných komediantov a v ľudovom bábkovom divadle v 17. až 19. stor. Vo štvrtej časti sú uverejnené preklady troch najranejších a obsahove najtradičnejších divadelných bábkových hier o Faustovi. V piatej časti sú umiestené prvé literárne spracovania faustovskej legendy, významné pre jej históriu. Je to veršovaná poviedka Hansa Sachsa z r. 1564 o nemenovanom čarodejníkovi, jednom z Faustových predchodcov, ďalej je to tragédia alžbetínskeho dramatika Ch. Marlowa, ktorá podľa profesora Žirmunského predstavuje rozhodujúci moment v dramatickom pretvorení ľudovej legendy a napokon nasleduje Lessingova kritická stať s fragmentmi z jeho *Fausta*, ktoré túto legendu po prvý raz uvádzajú do nemeckej klasickej literatúry. Ku každej časti sú pripojené podrobné poznámky so stručnou bibliografiou, literárnovedným i reálnym komentárom, ktoré vypracoval prof. Žirmunskij, s výnimkou poznámok k Marlowovmu *Faustovi*, ktoré pochádzajú z pera N. N. Amosovovej.

Priam nepostrádateľná je skvelá rozsiahla štúdia prof. Žirmunského o histórii faustovskej legendy, v ktorej autor pojíma túto látku ako výrazne humanistickú svojím portrétom moderného a po poznaní túžiaceho človeka, predsa však poznačeného protirečivosťou, vyplývajúcou zo starších predstáv o čarodejníkoch a stredovekej démonológie, ktoré sa navrstvili na renesančného, historického Fausta. Autor na materiáli faustovskej legendy ukázal na vzájomné pôsobenie folklóru ako kolektívnej a individuálnej literárnej tvorby v rozličných etapách vývinu povesti. Z historiek a anekdot mestského folklóru utvárajúcich cyklus okolo Faustovej postavy vzniká Spiesova ľudová kniha o Faustovi, ktorá vlastne predstavuje literárnu kompiláciu týchto historiek a anekdot s istými didaktickými vsuvkami. Sama forma ústnej anekdoty pre svoju stručnosť a zaostrenosť nedovoľuje vykresliť typ. Proces typizácie v ústnej tvorbe sa začína vtedy, akonáhle sa okolo hlavného hrdinu začne zoskupovať viac príbehov s narastajúcou tendenciou. A tu, ako to vyplýva aj z materiálov faustovskej legendy, práve cyklizácia sa stáva prostriedkom vytvorenia typu. V mešťanskom folklóre renesancie sa takéto cykly utvárali okolo Arlotta, Gomellu, Tyla Eulenspiegela a i. Cyklus anekdot bol dobrým predpokladom pre vznik ľudového románu dobrodružného typu. Taký román predstavuje vlastne v rámcovej forme cyklus drobných príbehov, navlieknutých na postavu populárneho hrdinu. Prof. Žirmunskij vo svojej štúdii (str. 409) poukazuje na tento postup v spojitosti s faustovskou legendou. Hlavná časť Spiesovej ľudovej knihy o Faustovi, totiž vlastný príbeh o zázračných dobrodružstvách znamenitého černokňažníka je „zostrojená podľa tradičného typu dobrodružných románov, zastúpených v nemeckej demokratickej literatúre takými zbierkami švankov, navlečených na postavu obľúbeného ľudového hrdinu, ako je *Tyl Eulenspiegel, Farár Kalenberg* a i. Každé ohnivko v tejto reťazi epizód mohlo mať rozličný pôvod, folklórny alebo literárny, ľahko sa vyberalo, vsúvalo alebo nahradzovalo iným; ich počet od vydania k vydaniu postupne narastal podľa vôle zostavovateľovej, ktorý chcel ukojiť rastúcu zvedavosť čitateľov; pritom dochádzalo k nevyhnutným opakovaniam podobných epizód a kontaminácií.“ Zaiste práve čitateľským dopytom si možno vysvetliť fakt, že ľudová kniha o Faustovi našla pokračovanie v dobrodružnej ľudovej knihe o Faustovom učňovi Wagnerovi. Prof. Žirmunskij ďalej ukazuje, ako sa faustovská legenda dostala do Anglicka, kde ju svojou tvorivou iniciatívou podchytil geniálny básnik a dramatik Marlow. Jeho dramatická interpretácia ľudovej legendy vykazuje vo Faustovej postave vyhranené črty renesančného človeka. Divadlo anglických komediantov prináša takto spracovanú legendu do jej pravlasti — Nemecka, kde začína

žiť novým životom. Legenda prechádza zložitým procesom národnej adaptácie v scenároch a improvizáciách potulných divadelných spoločností i bábkových divadiel. Na vrchole nemeckej klasickej literatúry, u Lessinga a najmä u Goetheho jadro faustovskej legendy vykryštalizovalo v typ človeka, neustále sa ženúceho za poznaním, prenikajúceho do záhad sveta a ľudského života. Ako píše prof. Žirmunskij (str. 505), v Goetheho *Faustovi* sa naplno rozvinuli tie potencie, ktoré v sebe prechovávala ľudová povesť o doktorovi Faustovi, zrodená renesanciou... Čo bolo v tejto povesti konkrétne národné a historicky determinované, rozvinulo sa u Goetheho v typické a všeľudské".

Zaiste by nebolo bez vedeckého významu, keby sme širšie skúmali folklórne žriedla niektorých motívov a epizód faustovskej legendy. Predovšetkým sa nazdávame, že už sama postava Faustovho učňa Wagnera má vzťah k rozšíreným rozprávkam o čarodejníkovi a jeho učňovi. Práve v tomto sujetovom rozprávkovom type môžeme nájsť niektoré motívy, známe z faustovskej legendy. V jednej francúzskej verzii z Ile-et-Vilaine čarodejníkov učeň prv, než sa premení na žriebä, aby ho matka predala, urobí z troch klasov troch baranov a z troch snopov suchej slamy tri vykŕmené voly.[1] Podobne Faust vyhotovil koňa a svine, ktoré sa vo vode premenili na seno. V jednej rozprávke z východného Holštýnska čarodejník vyčaruje kráľovskej dcére veľké parohy na hlave — kúsok známy taktiež z faustovskej legendy.[2]

Využívame túto príležitosť, aby sme upozornili na faustovské motívy v českej ľudovej tradícii. Roku 1611 vyšla *Historia o životu doktora Jana Fausta znamenitého čarodějníka, též zápisích ďábelských i čářích a hrozné smrti jeho, z vlastních po něm nalezených spisů, všem všetečným a bohaprázdným lidem k hrozné a příkladné výstraze sebraná, z německého jazyka na česko přeložená a vůbec vydaná od Martina Karchesia, písaře kanceláře v Starém Městě pražském. Léta 1611.* Preklad je miestami doslovný, inak však dosť voľný. Kniha sa zachovala v jedinom exemplári, ktorý sa nachádza v knižnici Národného múzea v Prahe. V 19. stor. upravil neskoršie nemecké vydanie pre českých čitateľov V. R. Kramerius a jeho *Historia o Faustovi* bola vytlačená niekoľkokrát u Landfrasa v Jindř. Hradci, potom v Litomyšli, v Prahe a tiež u Škarnicla v Uhorskej Skalici (napr. r. 1881).[3] Jestvujú však doklady, že už pred r. 1611 kolovali v Čechách historky s motívmi faustovskej legendy. Nemôžeme s určitosťou povedať, z ktorej doby pochádzajú povesti, spojené s tzv. Faustovým domom v Prahe, ale je pravdepodobné, že spadajú do polovice 16. stor., keď ho obýval lekár doktor Ján Kop z Ramentálu. Odvtedy tento dom vábil ľudí, ktorí sa zapodievali alchýmiou, mágiou a rozličnými tajnými vedami.[4] Práve v tomto čase sa stretávame s historkami na faustovské motívy u Jána Dubravia v jeho spise *Historia regni Bohemiae* (1552), keď sa zmieňuje o kaukliarovi kráľa Václava IV. Žitovi, ktorého nazýva Venceslai magus. Čeněk Zíbrt[5] ukázal, že Dubriovo dielo bolo tým zdrojom, z ktorého čerpali Česi a cudzinci zprávy o Žitovi. Tento latinský prameň používali mnohí spisovatelia v 16.—18. stor. Dnes poznáme povesti o Žitovi predovšetkým v ich klasickom spracovaní od A. Jiráska v *Starých povestiach českých.*

Mnohé, čo Dubravius rozpráva o Žitovi, sa dočítame v ľudovej knihe o Faustovi a v doloženej ľudovej tradícii predliterárnej. Tak Dubravius opisuje, ako si čarodejník Žito robil žarty z pekára Michala. Z otepov slamy vyčaroval tridsať tučných prasiat a predal ich za lacný groš pekárovi. Len ho upozornil, aby ich nikdy nepúšťal do vody. Pekár na to nedbal, zahnal svine do vody, kde sa potopili a na hladinu vy-

---

[1] Revue des trad. popul. II, 311; J. Polívka, *Lidové povídky slovanské II*, Praha 1939, 29.

[2] J. Polívka, c. d., 35.

[3] B. Václavek, *Historie utěšené a kratochvilné*, Praha 1950.

[4] J. Brabenec, *Po stopách starých pověstí českých*, Praha 1959, 224.

[5] Č. Zíbrt, *Zkazky o staročeském čaroději Žitovi (Zitovi) a první vydání české knihy o Faustovi r. 1611*, Květy XV, druhý polrok 1893, 342.

plávalo iba 30 otepov slamy. Pekár ako lacno získal, tak ľahko stratil. Táto historka bola zrejme značne rozšírená, lebo z nej vzniklo príslovie o človekovi, ktorý sa prerátal: Získal co Michal na sviních. Toto príslovie pojal do svojej zbierky sentencií český stúpenec Erazma Roterdamského Jakub Srnec z Varvažova a pridal k nemu vysvetlenie s touto historkou.[6] Srncovu zbierku použil Ján Amos Komenský v *Múdrosti starých Čechov.* K spomenutému prísloviu uviedli: „Michal, pekař pražský, koupil byl od slovutného čarodejníka Žita vepřů koliks tučných s zápovědí, aby jich do vody nehonil. On pak, když je domů hnal a oni se pokáleli, pustil je do řeky a aj, místo vepřů doškové splynuli".[7] Ešte r. 1649 píše Václav Drachovský grófovi Adamovi Pavlovi Slavatovi zprávu o čarodejníctve, ktorého sa vraj dopúšťajú niektorí vojaci v Prahe a v tej súvislosti podáva podobnú historku s koňmi.[8]

Z ďalších historiek Dubravius uvádza príbeh o tom, ako čarodejník Žito pričaroval parohy ľuďom, pozerajúcim z okna, ako pred divákmi prehltol cudzieho čarodejníka a potom ho vyvrátil, napokon i preňho, ako pre Fausta si prišiel zlý duch. Je pozoruhodné, že tieto príbehy sú v zhode s ústnou tradíciou o Faustovi, ako ju poznáme zo súvekých predliterárnych záznamov — u Filipa Melanchtona (1549), v Lutherových *Tischreden* (1566), v diele Andreasa Hondorffa *Promptuarium exemplorum* (1568) a v knihe *Problemata Theologica* (1575) od Benedicta Aretia. Sú to záznamy, čerpajúce z ústneho podania, ako o ňom dokladá prvá časť knihy *Legenda o doktorovi Faustovi.* Akademik R. Urbánek vyslovil nedávno mienku, že by bolo značným pokrokom v poznaní historického zjavu Žitovho, keby sa zistila vlastná predloha Dubraviovej verzie.[9] Nazdávame sa, že táto predloha je práve v kolujúcich ústnych historkách o doktorovi Faustovi. Doklady sú dosť výrečné a príbehy príliš podobné, než aby sme o tom mohli pochybovať.

Záverom ostáva nám povedať, že *Legenda o doktorovi Faustovi* je kniha vskutku pozoruhodná ako po stránke teoretickej a metodologickej, tak po stránke edičnej. Je to významný prínos nielen pre literárnu vedu, ale i pre folkloristiku.

Ján Komorovský

FREYTAGOVA TECHNIKA DRÁMY

Gustáv Freytag: *Technika drámy.* Z nemčiny preložili M. M. Dedinský a Ernest Marko. Doslov a poznámky M. M. Dedinský. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1959.

Potrebu vydávať základné diela z oblasti staršej i novšej estetiky drámy a divadla dokumentuje medziiným i situácia v doterajšom hodnotení dramatického odkazu našej minulosti. Divadelnú vedu v pravom zmysle slova sme donedávna vlastne nemali. Jej úlohu na poli skúmania slovenskej drámy suplovala literárna veda. Keďže na slovenskú dramatickú spisbu sa všeobecne pozeralo iba ako na odnož prózy, literárni vedci sa venovali jej skúmaniu len okrajove, aj to skôr z pozícií epického a nie dramaticko-divadelného žánru. Tento stav bol tiež jedným z prejavov nízkej úrovne divadelno-estetického vzdelania i nerozvinutosti divadelnej teórie a praxe u nás. Dnešný búrlivý rozvoj slovenského divadelníctva a jeho náročné úlohy robia problém teoretickej prípravy tvorcov i konzumentov divadelného umenia ešte naliehavejším. V súvislosti s prekladom Freytagovej *Techniky drámy* vystupuje do popredia najmä otázka, *ako* pripravovať vydania starších prác tohto druhu.

---

[6] V. Schulz, *Ku pověsti o staročeském čaroději Žitovi,* Český lid VIII, 1899, 310.

[7] J. A. Komenský, *Moudrost starých Čechů,* Praha 1954, 129.

[8] V. Schulz, c. d.

[9] R. Urbánek, *Jan Paleček, šašek krále Jiřího a jeho předchůdci v zemích českých.* Příspěvky k dejinám starší české literatury, Praha 1958, 29.

Gustáv Freytag (1816—1895) koncepciu svojej *Techniky drámy* buduje predovšetkým na Aristotelovej *Poetike*, zovšeobecňujúcej zákony antickej tragédie, pričom sa usiluje zužitkovať aj výboje praxe a teórie novodobého divadla, rozvíjajúceho v nových podmienkach a formách odkaz antiky. Ide tu najmä o Shakespeara, Lessinga (vplyv jeho *Hamburskej dramaturgie* vidieť najmä pri hodnotení historických látok z hľadiska javiskového žánru) a najnovších predstaviteľov „germánskej drámy" Goetheho a Schillera. Z týchto podnetov, obohatených o vlastné skúsenosti dramatika a kritika, vytvoril Freytag organický systém technicko tvárnych postupov drámy. Východiskom tu je autorovo presvedčenie o možnosti presného poznania podmienenosti a závislosti estetických účinkov javiskového diela od dodržiavania špecifických zásad stavebnej techniky dramatického žánru. Autor svoje tézy dokladá až anatomicky podrobnou analýzou reprezentatívnych diel antickej, shakespearovskej a schillerovskej drámy. (Práve v týchto rozboroch je ťažisko i hlavný prínos Freytagovej štúdie.) *Technika drámy*, napísaná r. 1863, prerastala rámec a poslanie príručky pre mladých nemeckých dramatikov a stala sa klasickým dielom divadelnej teórie, majúcim pevné miesto nielen v reláciách domácich, ale aj európskych, a to najmä preto, že v ňom autor ako prvý po Aristotelovi podal celistvý pohľad na zákonitosti kompozičnej výstavby drámy z aspektu realistickej estetiky.

V zmysle Aristotelovho výroku o prvoradom význame deja v dráme: „Dej je to najprvšie a najdokonalejšie, charaktery idú až potom", hovorí Freytag v prvých kapitolách o osobitých vlastnostiach a požiadavkách dramatickej zápletky i o jej rozvoji v piatich stupňoch. Zdôrazňuje funkciu deja ako organizačného činiteľa pri stupňovaní dramatického napätia a základného prostriedku charakteristiky osôb. Cenné sú aj autorove zistenia rozdielu medzi vnútorným a vonkajším členením hry. V ďalšej zásadnej kapitole hovorí o charakteroch z hľadiska ich dejotvornosti, dramatickej nosnosti.

Už z povedaného vyplýva, v čom môže byť Freytag užitočným aj dnes: v hodnotení tých hier, tvorcovia ktorých nevybočili z tradičných princípov dramatickej štruktúry. Akutálnou zostáva i ústredná myšlienka o dôležitosti ovládania umeleckého remesla pre celkový účin javiskového útvaru.

Na druhej strane by bolo mylné vidieť vo Freytagovej *Technike drámy* niečo viac ako precízne vypracované syntetizujúce dielo, v ktorom sa skôr aplikujú už známe súdy bez ambícií objavovať nové výhľady do skúmanej problematiky. V tom je rozdiel medzi Freytagom a napr. Lessingom. Ba čo viac, Freytag svojou metódou, ktorej chýba širšie noetické a estetické zázemie, zmysel pre historicko-spoločenskú podmienenosť všetkých zložiek umeleckého diela, zužuje si pohľad často tým, že aristotelovské princípy absolutizuje ako nemenné, večne platné, že ich autonomizuje, izoluje od vývinových tendencií v živote i umení. V jeho systéme, vypracovanom do najmenších podrobností, niet miesta pre nové umeleckovýrazové prostriedky a výboje. V tejto ustrnutosti treba hľadať koreň zastaralosti niektorých Freytagových hľadísk vzhľadom na vývoj vtedajšej realistickej drámy, nehovoriac o divadle posledných desaťročí. Spomínaná metóda vedie Freytaga k tomu, že od zovšeobecňovania prechádza ku kategorickej normatívnosti a k predpisovaniu hotových receptov. I pri všetkej dôkladnosti, s akou konfrontuje svoje tvrdenia s rozborom konkrétnych diel, máme často dojem ilustratívnosti, pretože Freytag si všíma len tých diel, ktoré mu potvrdzujú jeho hypotézy. Komédia mu nestojí napr. za pozornosť, lebo to nie je podľa neho žáner, dôstojný veľkého morálno-filozofického poslania dramatického básnictva. Rovnako pochodila aj dramatická tvorba ostatných, „negermánskych" národov.

Je len samozrejmé, že Freytagova práca nemôže pomôcť dnešnému divákovi orientovať sa v modernom divadelnom umení, ktoré sa už veľmi vzdialilo od Freytagovho ideálu. I preto sú zbytočné obavy M. M. Dedinského pred tým, „... že aj u nás azda narobí táto kniha nejaké zlá a že sa nájdu ľudia, čo podľa nej budú chcieť hneď po prečítaní napísať tragédiu" (str. 281).

Ak sa na prípravu prekladu pozeráme z hľadiska jej adresátov — širokého okruhu divadelných pracovníkov, najmä ochotníckych divadiel, ale aj profesionálov — musíme

mu vyčítať nedostatočnú prístupnosť. Hoci si prekladatelia uvedomovali, že v diele je „veľa balastu, teutomanského nánosu“, nepričinili sa dosť o to, aby ho tam bolo menej, hoci ciest k tomu bolo niekoľko. Jednou z nich mohlo byť skrátenie textu, v ktorom sa opakujú mnohé témy na škodu zrozumiteľnosti a vypuklosti zásadných tvrdení. (Tento spôsob volili prekladatelia českého vydania z r. 1944, hoci ich preklad nie je bez chýb.) K dielu sú síce pripojené poznámky a vysvetlivky, no ich podiel na priblížení problematiky čitateľovi je pomerne skromný. Po prvé preto, že zďaleka nevysvetľujú všetky málo známe pojmy a v neposlednej miere i preto, že miesto textu, ktoré sa v poznámkach vysvetľuje, nie je vyznačené ani tu, ani tam. Takto sú vysvetlivky od vlastného textu úplne odtrhnuté. Vo Freytagovom diele je veľa nesprávnych, ba škodlivých náhľadov, ktoré vyplývajú z jeho ideologickej i metodologickej obmedzenosti. Na ne bolo treba obsiahlejšie a kritickejšie poukázať v poznámkach, resp. i v doslove. Čitateľnosti knihy by citeľne pomohlo, keby prekladatelia typicky dlhé nemecké súvetia originálu odvážnejšie členili na kratšie vetné celky. Iste bolo v ich silách voliť hutnejší výraz, ktorý by myšlienku oslobodil od zbytočného verbalizmu. Miestami do textu vnikli niektoré neslovenské väzby, napr. hojné používanie slovesných podstatných mien a i. Problematické je používanie odborného termínu dvojdej miesto zaužívaného dvojitý dej alebo dve dejové línie. Nezvyklá je aj dvojica termínov reč a protireč, ťažko však nájsť vhodnejšie výrazy, pretože dialóg, resp. replika nevystihujú významný odtieň uvedených pojmov. Napriek uvedeným výhradám možno prácu prekladateľov klasifikovať ako zodpovednú, najmä keď porovnáme výsledok ich práce s českým prekladom Freytagovho diela.

Pavel Palkovič

GLOSY

Z BRNENSKEJ LITERÁRNOVEDNEJ REGIONALISTIKY

Rodné zemi. Sborník prací k 70. výročí Musejního spolku v Brně a k 70. narozeninám jeho předsedy doc. dr. Aloise Gregora, Brno 1958.

Sedemdesiatročné trvanie (od 4. 3. 1888) ako aj životné jubileum svojho predsedu A. Gregora pripomenul Musejní spolek v Brne sborníkom prác brnenských vedeckých pracovníkov a moravských vlastivedných bádateľov. Sborník *Rodné zemi* vyzdvihuje potrebu regionálnych výskumov a za tým účelom prináša príspevky temer zo všetkých odborov moravskej vlastivedy, a to prevažne z histórie, etnografie, dejín staviteľského a výtvarného umenia, jazykovedy (dialektológie) a práce s literárno-historickou tematikou.

Svojou povahou sú články literárnovedné, tvoriace tretiu časť sborníka, zamerané nielen na regionálne problémy, ale vzťahujú sa k dejinám českej literatúry počnúc od najstarších období až po literatúru 19. storočia. Z príspevkov k dejinám staršej českej literatúry zvláštnu pozornosť si zasluhuje stať J. Ludvíkovského *Život svatých Crha a Strachoty v staročeském Pasionále*, článok M. Kopeckého *O vztahu mezi Trojánskou kronikou a historii o Bryzeldě*, porovnávacia práca brnenského profesora germanistiky L. Zatočila *Ostřihomský zlomek staročeské Alexandreidy a jeho poměr ke Gaultherovi a Ulrichovi z Eschenbachu.*

Z literárneho hnutia predobrodeneckého a z vývinu národného obrodenia na Morave tematicky čerpajú príspevky Urbánkovej a Wurmovej, ktoré publikujú korešpondenciu J. B. Dlabača s J. P. Cerronim a J. Pošvářa, z listov F. Palackého A. Bočkovi o pomere Čechov a Moravanov. Články J. Hrabáka *Verš Antonína Marka ve srovnání s veršem Jungmannovým* a A. Závodského, ktorý sa zaoberá

otázkou *Zrodu, Ohlasu písní českých,* nie sú zamerané úzko regionalisticky, ale majú širší literárnovedný význam. Z korešpondenčných edícií treba spomenúť i Jiráskov príspevok *Ze slovenské korespondence K. J. Erbena* z pripravovaných materiálov stykov Erbena so Slovanmi.

V brnenskom sborníku *Rodné zemi* zaoberá sa P. Pešta pomerom Herbenovho Času ku kultúrnemu a literárnemu vývoju na Slovensku v 90. rokoch 19. stor. *(Herbenův Čas a Slovensko v letech devadesátých,* 442—445). Je to čiastková otázka vzťahu generácie tzv. Mladej Moravy, nastupujúcej koncom sedemdesiatych rokov minulého storočia, príslušníkom ktorej bol súčasník Hynka Babičku, brnenský redaktor a literát Ján Herben. Záujem o slovenský spoločenský život a jeho problémy odvodzuje Pešta u Herbena jednak z jeho slováckeho pôvodu a predovšetkým z príslušnosti k slovanomilskej Mladej Morave. Vzťah J. Herbena k otázkam národooslobodzovacieho zápasu Slovákov označuje za slovakofilský a vzájomnostný.

Nie menej zaujímavou otázkou, na ktorú poukazuje autor, je Herbenov postoj k literárnemu hnutiu na Slovensku, prekonávajúcemu vývoj smerom ku kritickému realizmu, ako sa prejavoval na stránkach jedenástich ročníkov týždenníka ČAS (1886—1897). Pešta podáva síce skoro vyčerpávajúci materiál, ale unikol mu závažný problém, ako českí literáti pomáhali prebojovávať nové umelecké kritériá v rozvoji literárneho realizmu v menej vyspelom slovenskom prostredí. Aj keď autor poukazuje na kritický pomer Herbena k Vajanskému, v mnohom ho aj rozvádza, menšiu pozornosť venuje hodnoteniam slovenských realistov M. Kukučína, E. Maróthy-Šoltésovej, T. Vansovej a ďalších, v ktorých sa zdôrazňoval ich význam pre ustaľovanie kritického realizmu v slovenskej spisbe. Názorové rozdiely medzi Herbenom a konzervatívne orientovanými literátmi na Slovensku sa vyhrocovali často až do krajnosti, a to považuje autor za príčinu, prečo sa Herbenov vzťah k Slovensku postupne ochladzoval.

V bibliografickom prehľade slovenských položiek v Čase pokračuje Pešta aj v ďalšom období, a to od roku 1900 až po rok 1915, keď prispievali do moravského časopisu Šrobár, Smetanay, Pavlů a mladý Gregor.

Sborník uzatvára *Prehľad činnosti Musejního spolku v Brne* a bibliografia českých a slovenských filologických prác Aloisa Gregora, ktorú zostavili P. Pešta a J. Skutil.

Ak je pre sborník *Rodné zemi* charakteristická tematická pestrosť diferencovaná podľa jednotlivých vedných disciplín, druhým, oveľa výraznejším znakom je metodická rôznosť príspevkov, na ktorých môžeme demonštrovať pracovné postupy niekoľkých generácií. Edícia sborníka nielenže pietne dovršuje dve jubileá, ale sama osebe je dokladom tradície i záujmu o regionalistiku, akú úspešne pestujú moravskí bádatelia.

Anton Popovič

POZOR!

Upozorňujeme našich čitateľov, že *dňom 1. januára 1960* začne časopis NAŠA VEDA vychádzať ako populárnovedecký mesačník.

Časopis bude prístupnou formou popularizovať najnovšie vedecké poznatky a výsledky výskumu u nás i v zahraničí. Obsah časopisu bude zameraný na všetky vedné odbory, aby uspokojil čo najširší okruh čitateľov.

Časopis NAŠA VEDA bude vychádzať v novej grafickej úprave, *bude mať štvorfarebnú kriedovú a lakovanú obálku, štvorfarebnú kriedovú obrázkovú prílohu a text tlačený dvojfarebne na 64 stranách.*

Nezabudnite si preto teraz zabezpečiť pravidelný odber časopisu NAŠA VEDA.

Ročné predplatné Kčs 42,–, jednotlivé čísla po Kčs 3,50. Objednať ho možno na PNÚ, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/7, alebo *na každom poštovom úrade a u poštového doručovateľa.*

VYDAVATEĽSTVO SAV

UPOZORNENIE ČITATEĽOM!

Vychádza

SLOVNÍK SLOVENSKÉHO JAZYKA

Je to úplný slovník dnešnej spisovnej slovenčiny, základné dielo kolektívu pracovníkov Ústavu slovenského jazyka Slovenskej akadémie vied, rozvrhnutý do päť dielov po 800–900 strán. *Prvý diel (A–K) sa dostáva na knižný trh v decembri 1959,* druhý diel (L–O) je v tlači a postupne každý rok vyjde ďalší diel. *Cena jednotlivých dielov bude Kčs 45,–.*

Slovník je spracovaný podľa zásad dnešnej vedeckej lexikografie. Má charakter prísne normatívnej jazykovej príručky. Uvádza, ako treba každé slovo správne písať, ako vyslovovať, ako sa ohýba a spája s inými slovami vo vete. Každé slovo vo svojom význame je bohato ilustrované typickými slovnými spojeniami. Slovník dovedna zachytí asi 120 000 slov i s odbornou terminológiou a bohatou frazeológiou.

Slovník slovenského jazyka ako základné dielo našej národnej kultúry patrí do každej slovenskej rodiny. Ako vedecká a pracovná pomôcka je určený pre každého, kto používa slovenský spisovný jazyk v písanej alebo ústnej podobe.

Na Slovník slovenského jazyka je písaná celoštátna subskripcia a objednať si ho možno v každej predajni Slovenskej knihy n. p., alebo priamo vo Vydavateľstve SAV.

Nezabudnite si ho včas zabezpečiť! Objednávky posielajte na adresu: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, Klemensova 27.

VYDAVATEĽSTVO SAV